NOUVELLES THÉORIES

SUR L'ART MODERNE
SUR L'ART SACRÉ

1914-1921



PAR

MAURICE DENIS

L. ROUART ET J. WATELIN, ÉDITEURS
6, PLACE SAINT-SULPICE, A PARIS





NOUVELLES THÉORIES

NOUVELLES THÉORIES

SUR L'ART MODERNE
SUR L'ART SACRÉ

1914-1921



PAR

MAURICE DENIS

L. ROUART ET J. WATELIN, ÉDITEURS
6. PLACE SAINT-SULPICE, A PARIS

A GABRIEL THOMAS

A L'AMI TRÈS DÉVOUÉ ET TRÈS CHER
QUI POUR LA GLOIRE DE DIEU ET POUR
L'AMOUR DES ARTS
NOUS AIDA GEORGE DESVALLIÈRES ET MOI
A FONDER L'ÉCOLE D'ART SACRÉ
ORGANE
ET PROLONGEMENT DANS LE RÉEL
DES IDÉES ICI EXPOSÉES
CE LIVRE EST DÉDIÉ

M. D.

I

POUR L'ART FRANÇAIS

I

LE PRÉSENT ET L'AVENIR DE LA PEINTURE FRANÇAISE [1]

S'IL FAUT PROPHÉTISER

Une guerre qui met aux prises tant d'hommes et tant d'idées ne saurait se terminer sans laisser, dans tous les domaines de l'activité humaine, des traces profondes. On l'a senti dès le début du gigantesque conflit, et ce fut la préoccupation de tous ceux à qui le devoir présent laissait des loisirs, de discerner par avance quelles seraient les répercussions de la guerre, de prévoir et de prédire les révolutions et les renaissances futures. Les artistes, les amateurs, les critiques s'inquiétaient de résoudre, à propos de l'art, la même question que par ailleurs les philosophes, les moralistes, les savants, les économistes, les politiques avaient posée.

Je dois dire qu'il eût été plus facile de répon-

1. A paru dans le Correspondant du 25 novembre 1916.

dre, plus facile de prophétiser, il y a dix-huit mois, alors que l'émotion causée par l'injuste agression des empires centraux avait donné à l'instinct national une unanimité dans la violence, que je ne confonds certes pas avec la clairvoyance et la sagesse, mais qui, du moins, réalisait à notre profit français, pour la première fois depuis longtemps, une réaction antigermanique, salutaire et totale.

Tout ce qui a été publié et professé à cette époque porte l'empreinte de convictions exemptes de doutes et de complexités. Pour ne citer que quelques exemples remarquables de cet état d'esprit, les conférences de M. Boutroux et de M. Duhem, le *Germanisme* de M. Pierre Lasserre, le cours de M. Maritain, en présentant comme foncière l'antinomie de la science allemande et de la science française, en opposant leur « mentalité » et la nôtre, en montrant le danger d'une influence de la pensée et des méthodes allemandes sur l'intelligence française, laissaient entrevoir, sous des aspects divers, les mêmes possibilités, les mêmes certitudes de renaissance nationale. L'union sacrée, alors

dans toute sa fraîcheur, s'effarouchait des moindres voix discordantes. Tout ce qui, en art comme en toute chose, était boche, même la musique de Beethoven, hélas ! ou celle de Wagner, nous déplaisait. Chacun scrutait sa conscience ; les hommes politiques eux-mêmes faisaient leur *mea culpa* ; les artistes se demandaient avec anxiété s'ils n'avaient pas cédé à trop de sympathie pour l'effort colossal d'art moderne que l'organisation allemande était en train de réaliser.

Il s'en faut que nous en soyons au même point aujourd'hui, après plus de deux ans de guerre. Ce genre de spéculation et de littérature semble actuellement abandonné, et je m'excuse de le reprendre. Certes l'union sacrée se maintient avec une inébranlable fermeté. Mais *in dubiis libertas* ; et les questions d'art sont de celles qui ne seront jamais tranchées. Les partis, les sectes, les écoles, ont réoccupé leurs anciennes positions. On ouvre des enquêtes sur les « maladresses du sentiment national ». Les petites revues ont reparu, et telle est la chaleur des invectives qu'on en est venu à faire état du

courage personnel et des vies sacrifiées pour soutenir la valeur de telle ou telle théorie d'art. Comme le Tolstoïsme, comme le Criticisme kantien, le Cubisme, par exemple, tant attaqué au début de la guerre, a repris l'offensive. Le réveil religieux, le retour au bon sens, au sentiment des réalités, à l'unanimité française ne semblent ni complets ni définitifs. Il est à craindre que nous ne retombions dans les chimères, les abstractions, les nuées, les « chapelles », les systèmes de surenchère.

Est-ce à dire que les pronostics exprimés par les protagonistes de la réaction française intégrale aient perdu de leur valeur ? Assurément non. Mais on les juge moins opportuns puisque la guerre se prolonge, moins efficaces puisque les opinions recommencent à diverger, moins assurés de l'avenir parce que la complexité des questions de plus en plus apparaît.

D'autre part, l'exemple du passé est venu refréner l'esprit de prophétie. On a remarqué avec raison que les guerres de Napoléon n'avaient pas exercé d'influence directe ni durable sur l'art national, et que si Gros était sorti de l'aca-

démisme néo-grec pour marcher au canon, il était alors impossible de prédire que les principaux trophées esthétiques de l'épopée impériale seraient, en fin de compte, le goût du lyrisme, de l'autobiographie et du désenchantement. Qui pouvait prévoir, au lendemain d'Austerlitz ou de Trafalgar, l'influence des paysagistes anglais et la vogue du gothique sous la Restauration ? Et de même la guerre de 1870 n'a pas sensiblement modifié l'évolution normale de Delacroix aux Impressionnistes, de Courbet à Manet, de l'architecture du second Empire à celle de la troisième République. Du moins a-t-on vu après 1870 une éclosion de peinture militaire que rien, absolument rien, ne fait prévoir après celle-ci. Tout ce qui a été produit dans ce genre n'indique ni sève ni renouveau. Si l'on met à part Forain, aussi grand, plus grand même dans la guerre nationale que dans les luttes des partis, rien, parmi les œuvres nées des événements actuels, n'autorise de grandes espérances. Ceux qui reviendront des tranchées avec l'enivrement de la victoire nous donneront-ils un art héroïque? Ou bien comme le dit mon admirable

ami, le commandant George Desvallières, ne voudront-ils plus peindre que des œuvres de douceur et de sérénité ? Qui le sait ?

Pour imaginer ce que sera l'art français et, pour me limiter, la peinture française, après la guerre, la méthode sage est de faire le bilan des tendances, d'examiner la courbe de l'évolution, et d'abord de jeter un coup d'œil d'ensemble sur le dernier état de la peinture avant la guerre.

Nous verrons si la somme de ces tendances correspond ou non à nos légitimes espérances, aux vœux de l'âme française ; quelles directions devront être préférées ; quels résidus d'influence germanique, définitivement éliminés.

UNE VUE D'ENSEMBLE DE LA PEINTURE FRANÇAISE

C'est donc par une vue d'ensemble de la peinture française à la veille de la guerre que je commencerai cette étude. Vue très générale, où il ne faudrait citer aucun nom, et s'abstenir de tout jugement sur les œuvres, mais seulement situer selon leur importance les divers courants,

et parmi ces courants ceux-là surtout qui entraînent la jeunesse la plus ardente et la plus cultivée.

Et d'abord, un gouvernement fort manquait. Après un siècle de libéralisme, il était fatal que nous fussions en pleine anarchie, j'entends du moins en peinture. L'influence de l'Institut était sans autorité. C'est la presse qui, dans ces dernières années, guidait seule le goût public, encourageait ou décourageait les artistes. La critique, souvent improvisée et, à part de rares exceptions, plus brillante que judicieuse, dirigeait le marché des œuvres d'art, quand ce n'étaient pas les marchands qui la dirigeaient. Et le mécénat s'exerçait comme la critique, suivant des criteriums personnels et changeants.

Que survivait-il de l'ancienne Académie ? L'enseignement dit officiel était à peu près nul. Son éclectisme, son empirisme datent de loin. Il en faut faire remonter l'origine aux méthodes qui ont substitué à l'atelier, à la boutique *(bottega)* des maîtres d'autrefois, — où le métier était pratiqué d'abord comme un appren-

tissage, puis comme une collaboration, — des écoles ou trop ouvertes ou trop fermées, des académies où les professeurs corrigent et n'enseignent pas. Le mode de nomination de ces professeurs, le peu de crédit de ceux qui veulent imposer une doctrine, le scepticisme des autres, les programmes abstraits où la pratique du métier est laissée à l'initiative de l'élève ont introduit un perpétuel flottement dans les ateliers.

Pourtant il serait injuste de nier que, certaines habitudes ayant longtemps persisté, par exemple dans l'enseignement du dessin, il s'était formé à la longue, dans notre École des Beaux-Arts, une sorte de tradition d'habileté française dont nous voyons, chose curieuse, les meilleurs effets chez nos dessinateurs de caricature et de journaux amusants. Le culte exclusif du modèle, si absurde en soi et qui a tant appauvri la peinture, a du moins entretenu un certain tour de main et l'esprit d'observation où nous excellons.

Quelques révolutionnaires attardés persistent cependant à pourfendre les prétendues doctrines rétrogrades de l'Institut. Il n'y a pas de doc-

trine, hélas ! à l'Institut, ni à l'École. Il n'est pas trace d'un enseignement traditionnel. Carrière avait raison : « Si seulement, disait-il, *ils* nous apprenaient quelque chose ! » Le musée de l'École des Beaux-Arts, par la suite des concours et des Prix de Rome, témoigne des qualités légères que j'ai indiquées, mais surtout de la succession d'influences que les théories et les artistes à la mode exercent du dehors sur les élèves. La majorité des artistes sortis de l'École il y a une trentaine d'années se rattachent plus ou moins, par exemple, au naturalisme et à l'impressionnisme tels qu'ils étaient en honneur dans les ateliers de l'École, à l'époque des premiers succès de M. Carolus Duran. Chez les plus jeunes, des influences toutes contraires se sont manifestées et ont été primées également par les jurys. Le modernisme de M. Dupas, un de nos derniers Prix de Rome, ne l'a pas empêché de recevoir la récompense que son talent méritait. L'opposition qui se produit de temps à autre contre les nouveautés n'est qu'un phénomène bien connu de fidélité, chez les vieux professeurs, aux

enthousiasmes et aux opinions de leur jeunesse : elle n'implique pas qu'une tradition constante perpétue des principes et des règles fixes.

En face de l'École, et en opposition surannée avec l'académisme qu'on attribue bien à tort à son enseignement, le Réalisme était florissant. C'était certainement la formule d'art la plus universellement pratiquée et acceptée. Il n'avait plus la brutalité ni l'esprit photographique qui lui furent tant reprochés. De méthode empirique et sans scrupules de métier, il perpétuait l'usage du sujet moderne vu sous un angle d'actualité et qui fait sensation aux salons annuels. Il s'était teinté de panthéisme, de démocratisme, de tolstoïsme ou d'ironie. L'idée littéraire de la « vie », sorte de monisme de primaire, y avait pris une place importante. Par ailleurs, l'imitation plaquée des formules impressionnistes l'avait renouvelé en lui fournissant, notamment dans le paysage, un élément de fraîcheur qui le rendait moins fastidieux et lui donnait un tour plus moderne.

Cet art-là, sous l'influence de la guerre, pourra

rendre des services patriotiques et d'ordre social. Mais il ne faudrait pas trop lui prêcher, comme certains l'ont déjà fait, sous prétexte de tradition française, l'horreur des subtilités, des raffinements, des ornements de décadence et de l'écriture artiste ; car si de tels reproches peuvent s'adresser aux écoles plus récentes, ils ne sauraient convenir à celle-ci dont le défaut capital est au contraire une culture trop sommaire.

L'Impressionnisme finissait. Les trois ou quatre grands peintres qui en ont fait la gloire et qui lui survivent se fâchent et protestent quand on les catalogue dans ce groupe historique. Leurs œuvres ont connu le plus grand succès, et j'en suis sûr, le plus durable. Ils sont l'honneur d'une grande époque de peinture. J'ajoute qu'ils n'ont pas attendu l'orientation nouvelle qu'apporta la fortune de l'œuvre de Cézanne pour évoluer, chacun selon ses moyens, vers la recherche du style.

Le style : voilà la préoccupation dominante de toutes les jeunes écoles post-impressionnistes ; celle où elles se rejoignent à travers leurs

diversités. Nées du Symbolisme, appelé aussi Synthétisme, ces jeunes écoles oscillent entre l'expression mystique et la décoration. Leurs doctrines sont nettement subjectivistes. Elles ont obtenu une énorme influence.

Il est remarquable que les maîtres les plus incontestés et les plus originaux, un Degas, un Renoir, un Rodin, un Besnard, aient suivi, d'où qu'ils viennent, avec des succès divers, une courbe qui va du naturalisme analytique jusqu'à l'interprétation la plus synthétique de la nature. Les grands exemples de Puvis de Chavannes et l'enseignement de Gustave Moreau, avant l'influence de Gauguin et de Cézanne, ont ouvert cette voie à la jeunesse. Elle a été suivie. Tous ceux à qui l'enseignement académique n'avait pas été donné ont cherché avec insistance, tradition, discipline et méthode.

Quelques-uns l'ont trouvé dans les musées, avec M. Bernard et M. Armand Point, qui ont multiplié les recherches théoriques et pratiques. Un artiste robuste, M. Anquetin, s'est fait l'ardent champion du dessin par l'anatomie et le canon humain, de la peinture par le glacis, bous-

culant ainsi les empiriques et les autodidactes. D'autre part, l'intérêt historique du groupe Cottet, Simon, Blanche, etc., en dehors du talent personnel, c'est que son réalisme se réclame des exemples de Courbet, de Manet et des anciens, et qu'en réagissant contre les formes d'improvisation spéciales à l'Impressionnisme, il participe à cette sorte de réaction qui porte déjà des caractères classiques. Ainsi depuis ce groupe, ornement de la Société Nationale, jusqu'aux fauves des Indépendants, aux cubistes du Salon d'Automne, ce sont les théories post-impressionnistes issues du Symbolisme qui exerçaient à la veille de la guerre la plus vaste influence. Cette influence s'est exercée largement à l'étranger. A Genève où j'écris ces lignes, M. Gilliard, professeur à l'École des Beaux-Arts, a ouvert un cours particulier dont l'enseignement est basé sur la doctrine symboliste. Il en est de même en Allemagne, en Danemark, dans les pays scandinaves, où les écoles officielles propagent des idées analogues.

On objectera que ces théories sont fort différentes dans leur forme actuelle de ce que fut le

Symbolisme de 1890. Sans doute, par certains côtés, le Symbolisme est suranné, désuet, dépassé. Je réponds que l'essentiel de ce qu'il fut subsiste dans le mouvement actuel, qu'il a eu un rôle capital, qu'il a orienté la peinture moderne dans la voie où elle est.

M. Dimier, peu suspect de sympathie exagérée pour les nouveautés en art, y reconnaît « une direction de salut telle qu'il ne s'en était pas offerte depuis un siècle ». Tout en remarquant qu'à l'exemple de David, Gauguin, pris comme type du symboliste, confondait le *naturel* avec le *primitif*,

On le disait, continue M. Dimier, en réaction contre l'impressionnisme ; mais il faut entendre cela moins du système que du naturalisme qui, dans la pensée courante et dans le commentaire de presse, s'y associait. Faire ce qu'on voit était le principe auquel Gauguin voulait qu'on renonçât. Chose remarquable, l'artiste n'opposait pas à cela, comme on le faisait depuis Winckelmann, le devoir de réaliser l'idéal. Pour la première fois depuis cent ans, la discussion de principes échappait à l'alternative absurde, ignorée de tous les siècles, de l'idéal et du réel que la réforme de David avait posée. Un artiste s'avisait enfin qu'il ne s'agit ni de reproduire la nature, ni de donner un

corps à des rêves, mais uniquement de ceci : faire avant tout une toile coloriée. (L. Dimier, *Histoire de la peinture française au XIX*e *siècle.*)

CRITIQUE DES THÉORIES POST-IMPRESSIONNISTES

La sympathie des Allemands pour nos jeunes écoles et notre manie de dénigrement, encore augmentée par le régime des partis, amena une fraction de la presse, au début de la guerre, à se prononcer contre l'art français moderne, et particulièrement contre les tendances que je viens de signaler. Une confusion facile entre les paradoxes allemands et les excentricités des artistes français s'établit et fut soigneusement entretenue.

Des chroniqueurs, d'un ton d'autorité, nous rappelèrent que nous avions un passé splendide et qu'il fallait y revenir ; que notre architecture pourrait encore produire d'excellents pastiches du XVIIe et du XVIIIe siècles, au lieu de chercher des formes nouvelles adaptées aux

besoins et aux matériaux nouveaux. On fulmina contre le Cubisme et le ciment armé, inventions françaises d'inégale valeur, qu'on attribuait aux Allemands. On déclara en bloc que l'*art nouveau* était boche.

Il fallut bien s'examiner, et certes, si ces récriminations étaient suspectes parce qu'intéressées ou remplies d'inexactitudes, il y avait tout de même quelques réflexions utiles à en tirer.

M. Charles Morice, dans le *Mercure de France*, dégagea de toute influence allemande, sauf peut-être celle de Novalis, le Symbolisme littéraire. Ni Gauguin, ni Cézanne n'avaient rien emprunté à l'art d'Outre-Rhin. Dans l'Impressionnisme et les écoles plus récentes, on trouve un peu de tout : Turner, les préraphaélites, les Japonais, les calvaires bretons, les images d'Épinal, les primitifs italiens, les idoles océaniennes ; mais rien de germanique ; et si notre curiosité sympathique nous conduisit naguère chez les Bénédictins de Beuron, il faut reconnaître que nous n'en avons rien rapporté, que des aperçus très généraux sur l'art sacré.

Oui. Mais il n'en reste pas moins vrai qu'à

l'origine de nos théories de 1890, il y avait la formation intellectuelle que nous avions tous, artistes, amateurs, écrivains, reçue au collège, qui constituait l'opinion courante de la jeunesse cultivée, et où dominait l'influence de la philosophie allemande.

Comprenons bien que ce qu'il y avait de nouveau et de caractéristique dans le système symboliste, c'était de tout refuser à l'objectivité. Nous renoncions au réel. Tout ce qui s'est passé depuis est en plein dans le subjectif, donc dans l'abstrait, et par une autre conséquence dans l'obscur. Est-ce à dire qu'en instituant aujourd'hui une critique du Symbolisme, l'auteur de ces pages entend renier tout son passé d'artiste et de théoricien ? Certes non. Il reste persuadé qu'il existe entre les couleurs, les formes, la beauté de la surface peinte d'une part, et d'autre part nos idées et nos émotions, un ensemble de correspondances que le but de l'artiste est de dégager. Il persiste à croire que la réaction de 1890 fut opportune et salutaire, qu'elle ouvrait des voies nouvelles en conformité avec les plus hautes traditions des meilleures époques,

Il maintient l'essentiel de la théorie. Mais l'expérience lui en a fait voir les parties faibles, et il prétend dénoncer les erreurs qui y étaient contenues en germe.

Il y a eu deux vagues de Symbolisme, comme, depuis, deux vagues de Cubisme.

La première vague a surtout cherché à traduire des émotions ou des concepts par des correspondances de formes, à propos d'un sujet de fable ou d'histoire, en évoquant, par des combinaisons rythmiques ou colorées, tirées de la nature, de mystérieuses analogies. C'est l'art de Puvis de Chavannes, qui disait :

Pour toutes les idées claires, il existe une pensée plastique qui les traduit. Mais les idées nous arrivent le plus souvent emmêlées et troubles. Il importe donc de les dégager d'abord pour pouvoir les tenir pures sous le regard intérieur. Une œuvre naît d'une sorte d'émotion confuse dans laquelle elle est contenue, comme l'animal dans l'œuf. La pensée qui gît dans cette émotion, je la roule, je la roule jusqu'à ce qu'elle soit élucidée à mes yeux et qu'elle apparaisse avec toute la netteté possible. Alors je cherche un spectacle qui la traduise avec exactitude... C'est du symbolisme, si vous voulez...

C'est aussi l'art de Gustave Moreau qui est

moins clair ; celui d'Odilon Redon, plus mystérieux encore. C'est enfin l'art de Gauguin qui, dans cette conception intellectuelle de la peinture, introduit tout l'Impressionnisme, la rudesse de l'art populaire et l'exotisme.

La seconde vague, où se manifeste surtout l'influence de Cézanne, a été plus avant dans la subjectivité, tout en renonçant plus complètement à l'expression poétique, au sujet littéraire. Dans les natures mortes, les figures, les paysages il n'y a plus de *sujet* : il n'y a que des *motifs*. Toutes les données de la sensation sont ici transposées et deviennent des éléments de l'œuvre d'art, éléments arbitraires ou presque rien ne reste du réel. On affirme de plus en plus la volonté de créer des formes sans rapport avec la nature. Sous prétexte de n'être que peintres, les disciples de M. Matisse se contentent de compositions schématiques et de taches aussi éloignées que possible de toute représentation concrète.

C'est au moment où l'école de Matisse abolit les derniers vestiges de l'imitation en peinture qu'apparaît la première vague du Cubisme, celle

qui donna son nom au système. C'était une réaction contre la peinture plate, inaugurée par Puvis, en faveur du volume et de la profondeur. Elle se réclamait de Cézanne, peintre de modelés, surtout dans ses figures où il cherchait à ramener les formes à des solides simples, comme la sphère et le cylindre. La jeune école affirma au contraire les arêtes, et l'on vit des toiles couvertes de polyèdres enchevêtrés dont le relief était obtenu par les moyens des peintres d'enseignes qui simulent les lettres en creux ou en saillie.

La seconde vague du Cubisme, c'est celle qui, abandonnant le modelé et le volume, revient à la géométrie plane, plus abstraite, et y mêle les trépidantes inventions du Futurisme. Si j'en crois les derniers spécimens exposés en juin 1916 chez Mme Bongard, ce qui caractérise ce groupe, le plus avancé de la peinture française et sans doute de la peinture européenne, c'est que, réunissant les paradoxes de Picasso à l'influence antérieure de Matisse, il se borne à des recherches ornementales, en dehors de toute symétrie et de toute représentation. Un

arbitraire assemblage de touches colorées, de timbres-poste (parfois réels et collés sur la peinture), une combinaison de formes illisibles constituent l'essentiel du tableau. De la lecture des théoriciens du groupe, MM. Guillaume Apollinaire, Roger Allard, Olivier Hourcade, Le Fauconnier, Lothe, et surtout Braque et Metzinger, il ressort une profonde indifférence à exprimer des sensations ou des sentiments, l'intention bien arrêtée de ne pas définir les objets, enfin une remarquable intransigeance dans le subjectivisme.

Ainsi, par une série de surenchères, par l'abus des théories, par l'absence des traditions de métier, la peinture a évolué vers les limites de l'abstraction. Voyons comment cela s'est fait.

Le Symbolisme était l'art d'exprimer par des signes plastiques, de suggérer, par les moyens propres à la peinture, des idées, des sentiments, des sensations. Le nom même qu'il prenait supposait un art collectif, populaire, très général, un langage de sociétés jeunes et unanimes. Or ceux qui s'en réclamaient, étant individualistes, c'est-à-dire avides d'une liberté illimitée et

d'une expression illimitée de leur personnalité, en firent un art ésotérique, à la portée de quelques initiés. Un langage dont chacun de ceux qui le parlent invente les mots ; un langage où il faut éviter d'employer les mêmes vocables que son partenaire, n'est pas un langage. C'est la première contradiction du Symbolisme. Et pour parler un peu comme les philosophes, puisqu'aussi bien nous rencontrons ici les influences de la philosophie allemande, nous dirons de cet art qu'il était *ego-centrique* : il impliquait la *rupture du moi avec la collectivité* ; c'est ainsi que le critérium de la sincérité se substitua à tous les autres, devenus d'ailleurs sans valeur. Qu'importe ce qu'on pense ou ce qu'on peint, pourvu qu'on soit sincère ! La valeur d'une œuvre d'art consiste dans sa sincérité. Et voilà qui installe la peinture dans le plan transcendantal.

Sans doute, la sincérité est bonne en soi ; sans doute aussi, le premier principe de la morale est la spontanéité. Mais le kantisme ramène toute la morale à une donnée intuitive que la raison ne contrôle ni ne guide. La cons-

cience est seule juge : l'un contre tous. Et de même qu'il suffit d'obéir, pour faire le bien, aux suggestions de la conscience individuelle, de même, pour bien peindre, il suffit d'avoir du génie. Or tout le monde en a. L'enseignement, la tradition, le métier sont inutiles ou même nuisibles.

On voit d'ici les suites de cette erreur. La nouveauté, l'originalité deviennent les témoignages, les preuves de la sincérité. Qui n'est pas original abdique devant les habitudes d'une école ou d'un public. Et qui s'insurge contre ces habitudes fait figure d'homme de génie. Il faut ne rien devoir aux autres, ne leur rien emprunter, donc ne rien apprendre. On en arrive ainsi à se singulariser pour prouver qu'on est artiste. Chaque artiste est ignorant ou autodidacte.

Les petites personnalités qu'aucune règle ne façonne, qu'aucune direction ne contraint, qu'aucune résistance n'oblige à l'effort, poussent ainsi au hasard et se produisent sans avoir acquis l'énergie et les vertus viriles que donnaient aux novateurs d'autrefois leurs années

de lutte contre le public et les jurys. Elles restent médiocres et ne se développent par aucune étude.

On préfère couramment, dans l'œuvre d'un artiste moderne, les balbutiements de ses débuts. S'il acquiert un peu de science, s'il apprend son métier, il se gâte, on le méprise : c'est un « pompier ». Sincérité implique naïveté, et ce n'est pas moi qui nierai le charme des Primitifs et de la gaucherie des Primitifs. Cette simplicité d'imagination se pare toutefois d'un métier solide. On a été plus loin et c'est ce qui est barbare qui plaît. On en est à l'art des sauvages. C'est encore une théorie allemande. L'Allemand, qui depuis longtemps a eu le sens des contes et des jouets pour enfants, a pris dans Rousseau le goût de la simplicité originelle et de l'homme primitif. De ce goût il fait un système et ses philosophes lui ont créé un mysticisme de l'Inconscient, qui est bien ce qu'on peut appeler les antipodes de l'intellectualisme. Là-dessus ont surgi Parsifal et Siegfried, types parfaits et, avouons-le, sympathiques, de cette aristocratie de l'*Ur-Volk* où l'on sait tout sans avoir rien

appris, — tout ce qu'il faut du moins pour faire un héros germanique ; où l'on passe sans transition d'une vie toute végétative aux plus hautes destinées. Nous avons adopté ces manies. Depuis l'archaïsme de Cornelius et des Propylées de Munich, nous avons suivi les critiques allemands jusqu'aux idoles de l'île de Pâques, qui, dans certains de leurs musées des Beaux-Arts, — non d'Ethnographie, — figurent à la place que leur attribue la doctrine évolutionniste, c'est-à-dire la première. Les commencements de l'art ou d'une technique en sont plus prisés que la maturité. Comme le disait un éditeur ironiste, chacun sait que l'imprimerie est en décadence depuis Gutenberg. La gravure sur bois, pour les mêmes raisons, est préférée à l'eau-forte, et dans la gravure sur bois c'est la *Bible des pauvres* ou la vieille imagerie d'Épinal qui retient l'admiration. Pareillement, dans la faveur actuelle de la fresque, les jeunes gens s'attachent aux modèles les plus anciens et méprisent les grands chefs-d'œuvre techniques de la Renaissance, des Baroques et du XVIIe siècle. Tout ce qui n'est pas puéril, gauche et fruste est fausse

rhétorique, insincérité. Le mot d'instinct a fini par remplacer celui de génie. Ainsi la notion du *naturel*, familière à Poussin et aux meilleurs esprits du XVIIe siècle, est devenue peu à peu, à travers nos révolutions, par Rousseau et par les Allemands, le goût de la barbarie.

De telles idées n'ont pénétré dans la pratique qu'à cause des conditions anarchiques de notre vie sociale, politique, morale, telle qu'elle existe même dans une Allemagne par ailleurs si disciplinée. Nous vivons en état d'insurrection contre la société, contre la tyrannie des mœurs, et la civilisation en général recueille sa part de cette hostilité. La défiance systématique de l'individu contre le reste de l'humanité, contre les autorités établies, contre le passé, défiance qu'on a fait remonter non sans raison jusqu'à la Réforme, a reçu des institutions politiques du siècle dernier une excitation permanente.

Ajoutons encore ceci : que de telles idées s'accommodent d'une certaine paresse, d'une certaine inconstance dans la volonté ; elles participent de la théorie du moindre effort. Notre production hâtive, parce qu'elle est

intense, mais aussi parce qu'elle est isolée, correspond à la vie fiévreuse que nous menons dans les grandes villes. Et cette perpétuelle agitation fait l'affaire du mercantilisme, qui précipite à dessein les révolutions de l'art et s'efforce d'y passionner le public par le moyen de paradoxes faciles et de réclames artificieuses.

Le public, qu'on traite d'ailleurs, depuis le Romantisme, comme un Philistin qu'il est, par le mépris, ne participe, en effet, au mouvement des arts que par le moyen d'une série d'initiations qu'il reçoit de la critique. Je l'ai dit, il y a rupture du moi de l'artiste avec la collectivité.

Mais il y a aussi *rupture du moi connaissant avec l'objet*, c'est-à-dire avec la nature, et c'est ce qui est le plus grave pour la peinture. La vision personnelle autorise toutes les libertés, toutes les déformations. Depuis M. Ingres, ancêtre des déformateurs, jusqu'au Cubisme, cette liberté s'est développée. Depuis l'époque où M. Ingres, à Rome, dessinait à la mine de plomb ses admirables portraits d'une déformation si subtile et si volontaire, depuis *les Rêveries*

du promeneur solitaire, *René* et *Obermann*, depuis *l'Égoïsme transcendantal* de Fichte, le principe s'est affirmé d'une nature inexistante ou inconnaissable qui ne doit sa manifestation, sa représentation (disait Schopenhauer) qu'à la volonté de l'artiste, qu'au moi créateur.

Ce principe, certes, a varié précisément dans les limites où la connaissance usuelle et commune a été acceptée par les artistes comme un contrôle de la connaissance visuelle personnelle. Avant M. Ingres, ou si l'on veut, avant David et la Révolution, les deux connaissances étaient théoriquement confondues : les écoles et les styles, évoluant en communion avec le public, vivaient sur des interprétations traditionnelles et conventionnelles de la nature. La pratique, l'exemple des maîtres imposaient certains canons. Nous manquons aujourd'hui d'une commune mesure, d'une unité de langage, d'un *modus videndi*, me souffle Paul Valéry. C'est pourquoi le problème de l'imitation est devenu le pivot de toute discussion sur la peinture, objet de scandale pour les uns, espérance de renouveau pour les autres.

La question qui doit être résolue et que la secousse de la guerre aidera, j'espère, à résoudre est donc au fond celle-ci : oui ou non, *la peinture est-elle un art d'imitation* ?

Le Symbolisme et les théories post-impressionnistes ont certainement obscurci cette donnée du bon sens ; et elles l'ont obscurcie sous l'influence, aussi lointaine qu'on voudra, du subjectivisme allemand.

LA PEINTURE ART D'IMITATION

S'il est devenu douteux, dans ces derniers temps, que la peinture fût un art d'imitation, cela n'a jamais été nié par les anciens maîtres. Mais il y a toujours eu deux partis extrêmes : l'un comprenant l'imitation par le général, et l'autre par le particulier.

Ainsi les Primitifs italiens ont, jusqu'au xve siècle, adopté le premier parti renouvelé de l'Antiquité classique, tandis que les écoles du Nord ont préféré le second. A la Renaissance, l'humanisme, en reprenant d'après l'Antiquité païenne la divinisation de l'homme physique,

ressuscite l'usage des canons, et l'imitation directe du modèle vivant individuel est à peu près complètement abandonnée. L'anatomie et l'idéal se substituent à l'observation, et cependant l'imitation fait encore partie intégrale du domaine de la peinture. Léonard et Poussin lui conservent un rôle éminent. Mais les artistes cessent de faire entrer dans leurs compositions des portraits, des détails de costumes modernes et de paysages vus, pour se contenter d'une approximation générale, et assez emphatique, de la vérité naturelle.

Il sera loisible de choisir entre ces deux méthodes si l'on a soin de se demander quel est le but de la peinture. Ce but, dit Poussin, est la délectation. Et si un tableau cubiste me délecte, je le préfère, c'est entendu, à une représentation de nature qui m'ennuie.

Si l'on a bien compris ce point primordial, admis cette vérité, si l'art n'est pas la transcription d'une sensation, ni la copie pure et simple d'un spectacle, d'un objet quelconque, on verra quel parti prendre.

On opposait autrefois Ingres-dessin à Dela-

croix-couleur. Je voudrais les opposer ici sur le seul point de l'imitation. Chez Ingres, l'imitation se fait par le particulier : la vision personnelle qu'expriment ses dessins entre tout entière dans ses tableaux, dont l'économie est arbitraire, dont le sujet est idéal. Chez Delacroix, tout le tableau sort d'une émotion forte de nature, et quelle qu'en soit la fable, il manifeste quelque chose de vivant et d'humain ; mais les détails, loin d'être empruntés directement au modèle d'atelier, sont dessinés et peints à peu près de *chic*, c'est-à-dire d'après des souvenirs, d'après d'autres maîtres, d'après des conventions anatomiques, en un mot d'après une idée générale et usuelle des objets naturels. Chez Ingres, la mémoire est pauvre et la vision directe. Chez Delacroix, la mémoire est abondamment remplie de formes ; il y trouve, comme dans un répertoire inépuisable, tous les éléments que son imagination vivifie.

C'est le procédé des maîtres de la Renaissance, de Michel-Ange et des Vénitiens. Tout leur est familier dans les éléments habituels de leur composition : le corps humain, les draperies,

les architectures leur sont connus non point d'après des schémas purement visuels, d'après des impressions passagères que fixe un dessin direct, une étude d'après nature ; ils les connaissent en tant qu'objets avec tous leurs sens, d'une connaissance qu'on pourrait appeler scientifique, tant elle est éloignée de se spécialiser au pittoresque. Un Rubens connaît les chevaux comme un écuyer, les chiens comme un chasseur, les fleurs et les femmes comme un voluptueux, les paysages comme un poète romantique. Lorsqu'il établit son esquisse, ce n'est pas une marqueterie de taches informes, mais déjà (comme dans l'esquisse des *Parques*, au Louvre) les détails des figures sont indiqués avec une précision qui ne sera pas dépassée dans la composition définitive. Il ne risque pas, comme Delacroix le reprochait aux peintres académiques de l'école d'Ingres, « d'introduire une réalité froide vue à l'atelier, dans un songe ».

C'est enfin le procédé de ces giottesques qui, dans le *Libro dell' arte* de Cennino Cennini, apprenaient comment on fait les hommes jeunes, les vieillards, les arbres, les montagnes

et tous les objets naturels d'après des recettes fixes, comme si, en vérité, tous les objets étaient les mêmes pour tout le monde et se présentaient toujours de la même façon. C'est à ces vieux formulaires que Léonard de Vinci ajoutait des classifications si rigoureusement objectives : « il y a huit espèces de nez... »

Enfin les anciens avaient leurs canons. Rien n'est plus général que les types de la statuaire antique : rien n'est plus éloigné de l'interprétation et du caractère individuels. Et nous voici arrivés en plein art classique, en partant d'une conception de l'imitation que Delacroix, au XIXe siècle, fut seul ou à peu près seul à maintenir. Comme on comprend qu'au bibliothécaire de la Chambre, M. Laurent, qui, admirant son plafond, lui disait : « Monsieur Delacroix, vous êtes le Victor Hugo de la peinture — » il ait répondu : « Vous n'y entendez rien, Monsieur, je suis un pur classique. »

Abrégeons ce long circuit et, sans refaire tout le chemin avec les sculpteurs gothiques, les peintres flamands, les verriers français, les réalistes italiens du XVe, revenons à M. Ingres.

Cè nouveau graphique représenterait assez bien l'histoire de l'imitation par le singulier et l'individuel.

L'individuation pour Aristote et pour saint Thomas est l'effet des qualités matérielles, et l'on a pu dire d'après eux que l'Art, étant créateur de synthèses individuelles, n'a pas de valeur intelligible. L'exemple scolastique : *Album musicum non es se vere ens neque vere unum*, en attribuant à l'individu une valeur de pure contingence, marque bien la tendance du Moyen-Age à considérer la réalité matérielle comme une qualité propre au singulier. Ajoutons à cela l'influence du dogme chrétien : la Providence qui s'étend aux derniers insectes ; Jésus-Christ mort pour chacun de nous en particulier. L'abbé Rousselot, tué à la guerre, avait écrit sur ce sujet des pages belles et précises [1]. Est-il besoin d'insister ? Les Gothiques nous ont laissé assez de témoignages de leur inaptitude à concevoir une nature abstraite et généralisée. Les porches de nos cathédrales

1. *L'intellectualisme de saint Thomas.*

montrent bien qu'ils savaient traduire les plus sublimes envolées de l'esprit par la représentation des plus chétives réalités, sans rien sacrifier du caractère individuel des objets et des types.

M. Ingres a hérité, sans s'en douter, de cette conception du Moyen-Age, et il l'a transmise à M. Degas. Mais, pas plus pour ces deux grands maîtres que pour les artistes du Moyen-Age, l'existence du monde extérieur n'était douteuse. Elle corrigeait ce que l'interprétation individuelle de l'objet individuel aurait eu d'excessif. Le jugement esthétique s'appuyait sur des habitudes de connaissance, sur la notion de l'objet normal, par exemple sur une idée générale du corps humain. C'est ce qui explique que leurs déformations n'ont jamais connu les excès et les fantaisies monstrueuses que se sont permises depuis les artistes subjectivistes. Ainsi la notion du général, notion platonicienne, gréco-latine et classique, a toujours coexisté avec la liberté individuelle dans l'art occidental.

Si l'ère des chimères est close, si la guerre chasse les nuées germaniques, cette vérité de

bon sens : la peinture, art d'imitation, reprendra toute sa valeur aux yeux des artistes. A chacun, selon son tempérament et son goût, de décider s'il doit suivre les Grecs ou les Gothiques, Ingres ou Delacroix. L'essentiel est qu'une idée générale de la nature soit admise comme un minimum. Il faut renoncer à cette sorte d'agnosticisme d'un nouveau genre qui s'attaque à la matière même de la peinture. Il faut restaurer l'objectivité. Il faut qu'un peintre sache son métier, qu'il n'ignore rien du but et des ressources de son art, mais aussi qu'il ait la connaissance et l'amour du réel.

PRONOSTICS

Notre premier espoir est donc que l'imitation par le général, par la connaissance usuelle et commune, se substitue au subjectivisme impressionniste, et qu'elle oppose une barrière de tradition, d'humanisme et de bon sens aux excès de la déformation. L'éducation classique, en proposant des formules empruntées à l'An-

tiquité et aux Maîtres, relèguerait aux accessoires l'emploi abusif et exclusif du modèle d'atelier où se résume tout notre enseignement officiel et que pratiquent aussi, avec des libertés insensées, les écoles récentes. La vraisemblance aurait cessé de se confondre avec la vérité. L'imitation, loin de paralyser l'imagination, lui fournirait d'inépuisables richesses. La poésie rentrerait dans la peinture. Parce que l'œuvre d'art serait plus objective, serait-elle moins symbolique de nos états intérieurs ? Parce que plus intelligible, serait-elle moins expressive ? Parce que plus conforme à la « nature de tout le monde », serait-elle moins révélatrice du génie individuel ?

Outre cette préoccupation du style que j'ai donnée comme la caractéristique de toutes les écoles post-impressionnistes, je vois dans l'enseignement de M. Anquetin, dont j'ai déjà parlé, un indice favorable à cette réaction de la peinture vers l'objectivité. M. Anquetin prend peut-être les moyens pour le but ; et l'anatomie, la perspective, la technique du glacis ne sont peut-être pas des remèdes d'une opportunité et d'une

efficacité absolues : ce n'est pas le lieu d'en discuter. L'essentiel est qu'il oriente ses élèves vers l'imitation telle que l'entendaient les Classiques.

Ceux qui sentaient confusément avant la guerre l'insuffisance des théories subjectivistes n'avaient-ils pas, avec le Futurisme, touché le fond, perçu les dernières conséquences d'une évolution désormais sans avenir ? N'en ont-ils pas vu les limites ? Ne l'ont-ils pas épuisée ?

On constate dans les sciences, dans la littérature, dans la philosophie, ce que les biologistes appellent l'évolution régressive. Le mouvement d'Action française témoigne, en politique et en général dans le domaine des idées, d'une orientation nouvelle dans le sens de l'ordre et de la tradition. Le rapprochement qui s'est opéré entre les diverses fractions de la famille française, aussi bien dans les tranchées que dans les hôpitaux, si imparfait qu'il soit, a tout de même diminué bien des préjugés et des méfiances. L'artiste qui aura mené au service de la patrie la vie au grand air d'une action fraternelle, partagé les mêmes enthousiasmes et les mêmes

dangers que le commun des hommes, ne s'enfermera plus aussi volontiers dans la tour d'ivoire. Il voudra sans doute se faire comprendre de ce vaste public naguère méprisé.

Mais alors l'art redeviendrait un langage intelligible, d'une portée générale. Posez l'objectivité, et c'est la fin du malentendu romantique entre le public et l'artiste. Dès lors, la Tradition serait renouée ; un art collectif renaîtrait. J'en vois aussi l'heureuse annonce dans le goût de la jeunesse pour les questions de pur métier. Qui dit tradition dit métier. Quelle folie de vouloir réinventer seul, et au fur à mesure des besoins, les moyens que l'expérience de nos aînés peut si aisément nous fournir ! Quelle imprudence de compter sur je ne sais quelle intuition de génie pour dompter la matière sans technique et sans règles !

Or jamais on ne s'est tant préoccupé de fresque, de glacis, de tempera, et surtout d'art appliqué. C'est un signe des temps. Alors qu'à l'époque impressionniste, le tableau ou du moins l'étude était seule digne de retenir l'attention du peintre, on voit les jeunes artistes se faire ver-

riers, émailleurs, tapissiers, décorateurs. Un jeune architecte, qui s'est voué à la renaissance de l'art des jardins et qui appartient aux milieux artistiques les plus avancés, M. André Vera, publiait en janvier 1912 à l'*Art décoratif*, un article où il soulignait cette peur de la symétrie, cette horreur de la tradition qui caractérisa les débuts de l'art nouveau, vers 1890, et dont il prétend que la jeunesse est actuellement bien revenue.

« L'ornementation, disait-il, n'était plus le développement individuel d'un thème commun à une même génération : elle était l'œuvre strictement exclusive de chacun... Non seulement chaque artiste voulait différer des autres, mais il voulait encore différer de soi-même. » Il annonçait « une revanche de l'intelligence qui favoriserait un art d'ordonnance architecturale..., un art fondé sur la raison. » Il voyait autour de lui tout un groupe de jeunes gens décidés à produire « des maisons et des meubles faits pour une société plutôt que pour des individus ». Enfin, chose notable, il demandait « qu'en réaction contre l'internationalisme, le style nouveau fût la suite du dernier style tradi-

tionnel, c'est-à-dire du Louis-Philippe. » Les noms de MM. Jaulmes, Gampert, Sue, Mare et Groult suffisent à éclaircir le pronostic de M. Vera. C'est par les essais, encore imparfaits je le veux bien, de ces artistes, que le Salon d'automne contribuait dans les années qui précédèrent la guerre à la formation d'un style décoratif français, et ce style nous avait paru délicieux après les lourdeurs munichoises qui avaient à la même époque trouvé dans ce même Salon une trop généreuse hospitalité.

J'ai vu à l'atelier Ranson des essais analogues, mais limités à la peinture décorative. L'amour du beau métier, la discipline, la volonté de réaliser un effort collectif permettent de retrouver des qualités depuis longtemps ignorées des académies d'élèves. Si vous posez l'objectivité, tout en découle. La tradition succède à l'anarchie, le bon sens au paradoxe. Au lieu d'autodidactes qui ne font que des génies ratés, on a, pour le moins, des hommes de métier qui remplissent une fonction utile dans une société policée.

AUTRES PRONOSTICS

Au théâtre et dans la musique, l'influence allemande d'ici longtemps ne s'exercera plus ; l'art français subissait, depuis plusieurs années, le charme russe : les ballets fameux nous l'avaient révélé d'abord. Accrue par des souffrances et des victoires communes, notre sympathie pour nos Alliés de l'Est favorisera l'heureuse influence d'un peuple jeune, riche de forces neuves, sur un art français en train de s'assagir. Le mysticisme et la sensualité russes ne vont-ils pas apporter à l'art solide que nous entrevoyons les séductions d'une couleur éclatante et le prestige de formes ornementales d'une inépuisable fantaisie ? Sans parler de l'influence de l'Orient des Croisades sur notre Moyen-Age, il sera permis de rappeler ce que furent, pour Lebrun et les peintres de Versailles, les exemples des Carraches et des Maniéristes, les excentricités des Baroques, et l'Opéra italien ; et, plus tard, ce que fut pour Watteau

et le XVIIIe siècle français le prestige de la Comédie italienne. Cet art de théâtre nous doit conquérir à son tour : l'opéra russe, en prenant place, je l'espère, dans le répertoire, continuera l'influence des ballets. Et si la guerre, qui nous doit apporter tant d'heureux changements, affine et discipline la force russe, que ne pouvons-nous attendre d'une race aussi douée pour les arts et aussi sensible ? Ne va-t-elle pas nous rendre au centuple ce qu'elle nous emprunta à l'époque de Catherine, de Levitsky et de Falconnet [1] ?

Le réveil du sentiment religieux n'aura été, je l'ai dit, ni aussi général ni aussi complet que le faisaient prévoir les premiers mois de la guerre. Il est pourtant impossible de nier son importance, surtout parmi la jeunesse intellectuelle. La secousse de la guerre n'aura fait là, comme ailleurs, que précipiter une évolution déjà commencée. C'est le sens des conversions fameuses d'un Psichari ou d'un Péguy, et de tant de jeunes écrivains morts au service du pays. C'est le sens de l'admiration unanime

1. La catastrophe Russe n'a que trop démontré combien en écrivant cette page, j'étais mauvais prophète. (1921).

de l'élite de la jeunesse pour Paul Claudel. La France catholique, qui se glorifiait de tant de grands savants et de grands écrivains, avait avant la guerre une école de musique religieuse, la *Schola Cantorum* : n'aura-t-elle pas après la guerre une école d'art décoratif chrétien ? De récentes expositions, motivées par les besoins des églises dévastées, le font espérer. Le devoir de relever des ruines sacrées, de commémorer les plus beaux sacrifices, ne peut manquer de susciter de pieuses et artistiques initiatives.

Je prie de le remarquer : les conditions théoriques exposées plus haut à propos de l'art qui est en train de naître chez nous favorisent l'expression du sentiment catholique en peinture. Le Symbolisme régénéré par l'objectivité y peut aider grandement. Les vieilles erreurs de source allemande ou de source académique une fois éliminées, on se retrouve sur le terrain solide de la Tradition occidentale qui a fourni, au cours des siècles, tant de formules vivantes et variées à l'art de l'Église. Et quand je parle des vieilles erreurs allemandes, j'entends des erreurs théoriques générales et non telle ou telle forme

de leur art d'aujourd'hui. On vante leur organisation, leur activité ; elles s'exercent aussi avec succès dans ce domaine, et l'art nouveau boche, que notre clergé et nos pieux donateurs s'obstinent à confondre avec les tentatives nouvelles d'art français, est moins dangereux pour une renaissance française que les relents d'académisme mièvre et douceâtre qui nous viennent de Cornelius, d'Overbeck et des éditeurs d'Outre-Rhin. Si l'art religieux en France a produit, dans le dernier siècle, tant d'ignominies, la faute en est à ces pastiches d'origine allemande, à cette tradition bâtarde que la guerre doit abolir. Le goût du public catholique a été faussé par de pâles imitateurs d'Ingres et de Flandrin. Le nom de ce grand artiste sert encore en France à couvrir aux yeux du clergé une affreuse marchandise. L'art de Puvis de Chavannes est inconnu du public religieux en France, quand il ne lui est pas une occasion de scandale. Une telle ignorance, une telle injustice sont intolérables. C'est par un art de franchise, de simplicité, d'émotion, exempt d'académisme et de paradoxes, allemands ou autres,

que les jeunes Français feront renaître sur les murs des futures églises la tradition liturgique et renouvelleront l'apologétique par la Beauté. C'est par un Symbolisme appuyé sur la nature et sur la raison qu'ils retrouveront une unité de langage capable de toucher les foules, de les instruire et de les élever.

Aucune guerre n'a intéressé autant que celle-ci toutes les forces de la nation à la défense du pays. C'est une guerre d'organisation, d'effort anonyme et d'usines. Ceux qui feront la France de demain, ce ne sont pas seulement ceux qui reviendront de la tranchée, mais ceux qui auront préparé à l'arrière l'avenir industriel du pays. Cet avenir n'est possible qu'à la faveur de l'ordre. Après les guerres de l'Empire où la valeur des combattants et des chefs était le principal facteur, nous avons eu le Romantisme; après 1870, l'Impressionnisme. Aujourd'hui, l'effort de la nation est plus général, les souffrances et les deuils partagés opèrent « la pénétration mutuelle des diverses catégories sociales ». N'aurons-nous pas, après la victoire, un art qui corresponde à la renaissance des énergies

et des amitiés françaises ? Qu'un gouvernement s'établisse, fondé sur la raison, la tradition nationale, l'expérience du passé ; que le sentiment collectif triomphe de l'individuel ; qu'un mécénat préfère, aux paradoxes et aux surenchères de l'originalité individuelle, la continuité et la perfection d'un art collectif ; que le goût retrouve des principes et des règles, et nous voici, après une guerre où chaque Français aura compris la nécessité du sacrifice, le bienfait de l'ordre, la valeur de la force organisée, nous voici à l'aurore d'une période d'art classique. Cet art classique ne serait ni la répétition du passé grec, italien ou gothique ; en puisant aux sources françaises, il ne ferait pas revivre l'un ou l'autre de nos styles nationaux ; il ne mépriserait pas l'Impressionnisme, ni ne s'attarderait dans l'ombre des musées. En réalisant les ambitions du Symbolisme, il fournirait un aboutissement logique aux recherches les plus récentes.

Un tel art n'aura pas pour but de reproduire la nature, ni de traduire une personnalité ; mais son but sera d'exprimer, avec le plus de

clarté, d'humanité et de généralité, la Beauté éternelle. Les jeunes gens me comprendront mieux si je dis que je rêve d'un Claudel qui ne serait pas obscur, et d'un Cézanne qui serait peintre d'histoire, comme Delacroix.

II

L'IMPRESSIONNISME ET LA FRANCE[1]

La France qui, au cours du XIXe siècle, avait manifesté avec tant d'éclat une telle supériorité dans toutes les voies de la peinture : dans l'art classique, dans le romantique, dans le paysage, entreprit vers la fin de ce siècle une sorte de révolution artistique dont elle eut seule l'initiative et qu'elle conduisit selon son propre génie. Les formes d'expression qu'elle imagina et qui parurent si neuves, elle les développa avec ses qualités et ses dons naturels, de telle manière que l'art qui naquit en France avec Manet et les Impressionnistes fut un art spécifiquement et exclusivement français.

La curiosité et l'admiration s'attachent universellement aux ouvrages de cette époque. Les imitations étrangères en furent tardives, et les artistes qui furent les initiateurs de ce mouvement, y conservèrent en vieillissant le premier

1. Préface du catalogue de l'exposition de Zürich 1917.

rang. Crise de liberté, de modernité, de sincérité, d'individualisme, ce fut en même temps une poussée de nos vieux instincts d'imagiers, de verriers, d'enlumineurs gothiques ; un renouveau de la fantaisie primesautière de notre Moyen-Age et de notre XVIe siècle, de notre antique esprit de finesse que Pascal opposait déjà à l'esprit géométrique ; de la grâce raffinée de notre XVIIIe siècle. Ce fut une révolte contre les traditions et les règles académiques, et un rajeunissement de notre goût national, étant entendu que le goût est un privilège élégant de la société et de la civilisation françaises.

M. Ingres avait su parler des Maîtres et Delacroix les avait continués. Entre ces deux magnifiques génies à leur déclin, s'épanouissait la vieillesse de Corot, le plus peintre des peintres, révélateur d'une poésie nouvelle qui ne devait rien ou presque rien aux Musées, mais tirait tout de la nature observée avec la simplicité d'un enfant.

Delacroix avait copié la nature, avec aisance

et noblesse, traduisant plutôt le général que le particulier, laissant à Ingres l'orgueilleuse naïveté d'un art fondé à la fois sur le pastiche et sur la sensation individuelle. Mais il avait puisé dans l'exemple des Maîtres une science totale de la peinture, de ses moyens et de son but. Ce grand classique aurait dû faire école. Son influence directe s'exerça sur le renouveau de la peinture décorative ; ses véritables élèves sont Chassériau et Puvis de Chavannes. Par eux s'opéra la fusion entre les éléments anglo-vénitiens et romantiques, qui caractérisent sa manière, et la tradition gréco-latine qui reparaît avec tant de grandeur et de majesté dans *Picardia Nutrix*, *Sainte-Geneviève* et l'*Hémicycle de la Sorbonne.*

Cependant, ses découvertes dans le domaine de la couleur, que Paul Signac a bien notées, n'eurent pas de répercussion immédiate. Ce fut Corot, l'esthétique de Corot, peintre de figures et paysagiste, qui fit école.

L'esprit révolutionnaire si puissant aux environs de 1870, le sentiment du progrès de la science et des sociétés modernes, l'horreur des

conventions et des contraintes développèrent, chez les artistes français, l'aversion pour les doctrines et les leçons du passé. A cet état d'esprit dont Baudelaire a traduit les nuances dans son étude sur Guys peintre de la vie moderne, il fallait une expression neuve. Du passé, ils ne voulaient accepter que ce qui était spontané, primitif ; de Rembrandt, les croquis, les sépias rapides ; de Frans Hals, de Goya, les ébauches ; de Velasquez, les peintures en pleine pâte et qui semblent faites du premier coup ; des Japonais, les accords de teintes plates. La photographie leur révélait de nouveaux aspects, plus directs, de la nature. Le soleil et le plein air entraient avec eux dans la peinture : toute la couleur et toute la vie.

Daumier avait mêlé des exagérations sublimes et une grandiloquence de décorateur italien à ses traductions de la vie moderne. Millet, et avec lui toute l'école de Fontainebleau, conservait la recherche du style classique ; Courbet, apôtre du réalisme, constructeur robuste, appesantissait sa technique des épaisses cuisines qu'il empruntait aux anciens.

Les méthodes de Corot au contraire étaient neuves, rapides, bien adaptées au but à atteindre. C'était un poète : il s'agissait d'appliquer sa franchise d'exécution, sa finesse d'observation, sa sincérité à la prose. C'est ce que firent une demi-douzaine de jeunes gens amoureux des paysages français et de la vie de leur temps.

Monet, Pissaro, Sisley, Renoir, Degas, Berthe Morizot formèrent autour de Manet le nouveau groupe. Le nom d'Impressionnistes qui leur restera malgré eux fut inventé par Manet. Il exprimait assez bien leur philosophie telle qu'elle a été résumée par Goncourt et par Zola, et supérieurement par Taine, sans qu'il les ait d'ailleurs appréciés.

Manet sut faire un faisceau de toutes les tendances artistiques de son époque. Il vécut assez pour conduire sa propre évolution depuis les grandes simplifications à l'espagnole de ses débuts, simplifications qu'imitèrent Monet et Carolus Duran, jusqu'aux subtilités d'observation et de couleur de ses dernières toiles ensoleillées. L'amour de la peinture, la supériorité du goût, enfin les qualités vraiment françaises

de cet artiste et de son groupe empêchèrent qu'ils ne tombassent dans la mesquinerie du trompe-l'œil, dans la vulgarité.

Certes *les Raboteurs de parquet* de Caillebotte étaient mieux compris du public, quoique également détestés par l'Institut, que le *Moulin de la galette* de Renoir. Mais les Impressionnistes avaient, comme tous les vrais artistes, une telle abondance de lyrisme que le plus banal aspect de la vie, la plus prosaïque nature morte, interprétés par eux, devenaient un enchantement pour l'esprit et pour les yeux. L'hostilité presque unanime qu'ils rencontrèrent ne les empêcha, ni de persévérer, ni de se développer, ni finalement de s'imposer à l'attention des amateurs. Il faut remarquer que le succès qui leur vint d'abord, fut exclusivement français. Ce sont des collectionneurs français qui permirent à ces jeunes Parisiens d'attendre l'heure de leur triomphe, qui fut le triomphe de la sensibilité française. Il fallait être français pour les comprendre, tant leurs qualités, propres au génie de notre race, échappaient aux classifications d'une critique purement rationnelle.

Le retour à la raison, je veux dire à des principes généraux d'ordre et de tradition, se produisit lorsque le succès des formules inventées par les Impressionnistes leur amena des imitateurs.

Ceux-ci n'avaient ni le génie, ni la grâce. Ils abusèrent d'une technique facile, du violet et de l'improvisation. La réaction devait venir. Elle se produisit avec l'influence de Puvis de Chavannes, avec l'école de Pont-Aven, le symbolisme, Cézanne et les élèves de Gustave Moreau.

Puvis de Chavannes avait transmis en la dépouillant, en la décolorant, la leçon de Delacroix. Systématique et même hiératique, son art bien ordonné et profondément logique traduisait, à la façon de Giotto et de Raphaël, les grands aspects de la pensée humaine. Il était à la fois antique et chrétien avec une mélancolie et une gravité bien modernes. Il forçait l'attention vers le but suprême de la peinture qui est la grande décoration murale.

Odilon Redon, par ses fusains, ses lithographies, son art de rêve, restaurait le pouvoir

de l'imagination ! (cette reine des facultés, disait Baudelaire). Carrière, à force de sensibilité et de sacrifices, donnait du style à ses moindres ébauches. Tandis que Seurat, Signac, Cross, Van Rysselberghe, Luce, les néo-impressionnistes, appliquaient une rigueur toute scientifique à des recherches constructives, l'école de Pont-Aven créait le symbolisme.

Le symbolisme, c'était Gauguin, Émile Bernard, Anquetin, Van Gogh, et c'était aussi Toulouse-Lautrec. Quelque chose de la poésie de Mallarmé et de Verlaine, de la fantaisie de Laforgue, de Rimbaud se mêlait aux synthèses plastiques que suggérait à l'imagination d'artistes extrêmement raffinés l'admiration pour les primitifs, l'imagerie populaire et les sauvages. En outre, la théorie de la surface plane, — *se rappeler qu'un tableau avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées* — fermait décidément la *fenêtre ouverte sur la nature*, rénovait l'idée du tableau, de l'objet d'art ayant ses lois, ses nécessités intrinsèques ;

rajeunissait la volonté de composition par rythmes et équilibres ; faisait naître un art supérieurement décoratif.

Je m'abstiendrai de m'étendre sur le symbolisme. Les doctrines et les œuvres en sont connues, elles circulent à travers l'Europe. Tout le monde apprécie les œuvres de mes camarades Bonnard, Vuillard, Sérusier, Roussel, Vallotton, Maillol. Je prends la liberté d'associer à leur noms célèbres, celui d'Hodler qui représente en Suisse, avec un tempérament très personnel et une grande maîtrise, les idées de notre génération, les ambitions du symbolisme.

L'important est de marquer que l'essentiel du symbolisme était son attitude vis-à-vis de la nature ; il ne fallait pas la *reproduire*, il fallait la *représenter*. Par quoi ? par des *équivalents* plastiques et colorés. La phrase est de Paul Cézanne. Paul Cézanne fut l'initiateur, le maître du mouvement de 1890. Son œuvre n'est point théorique ; elle exerça une influence considérable sur l'évolution de la peinture.

Ce grand artiste avait une singulière infirmité, c'était de ne pouvoir pratiquer un art

dont il ne fut pas le créateur. On ne me fera pas dire que c'est cette infirmité qui est admirable chez lui. Mais il est remarquable que, à une époque d'indiscipline et de spontanéité, il ait *tiré du riche fonds de son esprit ce que les autres sont obligés d'aller puiser dans les monuments des anciens.* Tout homme doué de sentiment et de raison éprouvera en regardant une bonne toile de Cézanne (il y en a de mauvaises) qu'il est en présence d'une œuvre de tradition classique. Ce réaliste (il était le camarade de Zola), cet impressionniste (il était l'émule de Monet et de Pissarro), cet autodidacte (il n'avait rien appris de Delacroix, de Courbet et de Couture que cependant il admirait) allait désormais appeler l'attention sur les maîtres les plus parfaits des écoles d'autrefois. Avec lui c'était toute la culture latine qui, rénovée, rentrait dans la peinture française par des voies insoupçonnées. Il voulait, comme il me le disait à Aix en Provence, *donner à l'impressionnisme la solidité des toiles de Musée.* Spontané et maladroit, il s'acharnait sur des compositions, des paysages, des natures mortes jusqu'à obtenir

les qualités de grandeur et de force qu'on trouve dans Tintoret, dans Poussin ou dans Chardin.

Vers le même temps où nous découvrions à la suite de Gauguin l'art de Cézanne, Gustave Moreau commençait d'enseigner à l'École des Beaux-Arts. Cet artiste fervent et appliqué, profondément instruit des anciennes techniques, chercheur infatigable, idéaliste passionné, sut donner une culture supérieure à la pléiade d'artistes où se distinguent Desvallières, Guérin, Rouault, Marquet, Flandrin, Laprade, René Piot et Matisse. Décorateurs, paysagistes, nature-mortistes, tous préoccupés de la recherche du style, ils représentent les Indépendants et le Salon d'Automne, avec leurs camarades d'Espagnat, Valtat, Lebasque, Manguin, Sue, Mme Marval, Friesz, Marcel Lenoir, etc.

Autour de Matisse et de Picasso, d'autres groupes plus jeunes (cubistes et futuristes) sollicitent l'attention et souvent la retiennent par des œuvres dont il n'entre pas dans le plan de cette trop longue préface d'expliquer l'intérêt, les tendances et la témérité. Ces pages n'ont d'autre but que de guider le public, et de l'aider

à démêler les courants d'idées qui donnent à notre art moderne une si déconcertante variété. Je n'ai pas voulu donner une vue d'ensemble de la production française. Il y aurait une singulière injustice à méconnaître par des classifications exclusives l'autorité et le talent d'artistes comme J.-P. Laurens, Besnard, Aman-Jean, Simon, Cottet, et tant d'autres, qui représentent eux aussi une part du patrimoine artistique de la France moderne. *Tout ce qui plaît a une raison de plaire.* Aussi bien, si les classifications sont commodes, si le point de vue historique est utile, si l'artiste et le critique sont nécessairement un peu sectaires, c'est au public de juger sans parti pris plutôt les œuvres que les doctrines, et d'en jouir.

Silencio, juillet 1917.

III

UN SIÈCLE DE COULEUR FRANÇAISE [1]

L'exposition du Musée fait honneur à la Conservation, à M. Ad. Bovy, à M. Montag et à la France. Il est clair qu'elle sert l'intérêt français. On l'a dit et répété le jour de l'ouverture. M. Pralon, dans un langage fort distingué et fort supérieur à celui des harangues officielles, a montré qu'en faisant mieux connaître, à travers les prestiges de notre génie, l'âme nationale, nos artistes la faisaient aussi mieux aimer.

Oui. Mais a-t-on bien vu qu'une telle exposition peut servir aussi l'intérêt genevois ? que la leçon qu'elle apporte est salutaire, opportune? et qu'il faut souhaiter qu'elle exerce ici une profonde influence ?

Le peintre qui écrit ces lignes est un fervent admirateur du génie romand, où il aime à reconnaître les parentés et, comme dit Barrès,

1. Une partie de ce chapitre a paru dans la *Tribune de Genève* en Juillet 1918.

les amitiés françaises. Ces amitiés séculaires, cet air de famille, il les retrouve dans les vieux hôtels de la Cité, comme chez Liotard, les Tœpffer, Robert, Pradier, ou Menn, et jusque dans la sensibilité catholique de Rousseau. (Quel peintre ce diable d'homme eût fait !) Il s'incline respectueusement devant la tombe à peine fermée du grand peintre que Genève vient de perdre et dans l'œuvre robuste et passionnée d'Hodler, il discerne avec émotion les éléments latins d'ordre, de sobriété, de clarté.

Il ne prétend donc ni dénigrer, ni critiquer. Il n'agite pas en vain le fantôme du péril germanique, Mais tout de même il a vu à Genève, comme à Paris, des infiltrations suspectes. Il y a de jeunes artistes que la mécanique séduisante et facile de l'art allemand attire. Un tour de main, une bonne formule ! et ce n'est plus la peine de réfléchir ni de sentir, ni de regarder. Le résultat est « décoratif ». A force d'organiser la peinture à la mode allemande, on la prive de saveur et de vie. Or, c'est l'exemple d'un art sain et vivant que nous donne la France mater-

nelle. Les limites de cet article ne permettent pas de préciser les points de contact par où la culture genevoise, tout en restant originale, rejoint la culture française et, partant, comme elle, se trouve menacée. Indiquons du moins que cette exposition renouvelle à souhait l'enseignement traditionnel de la France et qu'un tel enseignement est aujourd'hui plus que jamais nécessaire.

J'ai connu beaucoup d'Allemands, artistes ou amateurs d'art. J'ai eu des quantités d'élèves allemands. Je les voyais venir à Paris pour y chercher la bonne nouvelle artistique, élèves patients, mais dépourvus de sensibilité, en quête d'une théorie à assimiler, d'une doctrine à apprendre, d'un système à exploiter. Et je n'avais pas attendu la guerre pour savoir que la culture allemande actuelle était en décadence, en dépression, moralement et intellectuellement inférieure à celle de l'Allemagne du début du XIXe siècle. Un siècle commencé dans une atmosphère de rêveries romantiques et de musique profondément humaine, aura abouti, sous l'impulsion du mysticisme pan-

germaniste, à quelque chose de monstrueux et de barbare.

Tandis que nous continuons, à travers des vicissitudes sans doute, la tradition gréco-latine et la civilisation occidentale, en union avec la Pensée catholique — dont aucun artiste ne saurait se désintéresser ni tout à fait se détacher, — eux restaurent le culte de la force et de la barbarie primitive. Nous avions, et nous avons encore l'HONNÊTE HOMME : eux, ont le SURHOMME, qui est précisément le contraire. Au sens du XVIIe siècle français, l' « honnête homme » c'était l'homme de goût et d'esprit, formé aux belles lettres et à la sagesse antiques, vivant résumé de toute la culture classique ; mais c'était aussi le *gentleman* (autre vocable qui n'est pas allemand), l'homme d'honneur et l'homme de tact. — Ce sentiment de la mesure, du « rien de trop » qui est indispensable à l'artiste autant qu'à l'homme du monde, le surhomme boche ne le possède à aucun degré. J'ose dire qu'ils ne l'ont jamais eu, et c'est à leur manque de vraie culture que j'attribue cet amour du co-

lossal, du brumeux, qu'il y a non seulement chez Wagner ou chez Hegel, mais aussi parfois chez l'admirable Gœthe...

Chez Gœthe lui-même, il y a, déjà, l'obscurité. Autre différence capitale avec notre culture à nous. Tout l'art classique, toute la littérature classique est le triomphe de la raison et, donc, de la clarté. Ingres disait que la fumée elle-même doit avoir une forme. L'effort de tous les maîtres de la pensée et de l'art, depuis Aristote jusqu'à Maurras, depuis Phidias jusqu'à Degas, c'est de faire sortir du brouillard la vérité toute pure et la beauté toute nue.

On ne peut nier d'ailleurs les avantages que les métaphysiciens, les poètes et les musiciens allemands ont su tirer de la nuée germanique. Mais on s'étonne que dans les arts plastiques, au contraire, il n'y ait place chez eux que pour des précisions de détail et pour des affirmations sans mystère.

Les peintres me comprendront si je dis que dans l'art allemand la fumée n'a pas toujours de forme, mais qu'elle a toujours un contour.

Académique, réaliste ou idéaliste, l'art allemand est un produit de l'esprit de système, de l'esprit géométrique. Il y a scission, dans la pensée allemande, entre la raison pure enveloppée de brume, et la raison pratique, qui est l'art de bâtir, de peindre et de sculpter d'après un système à la fois impératif et catégorique.

Il faut, pour avoir un Corot ou un Renoir, une longue suite d'artisans délicats et sensibles, un milieu de culture raffinée, une tradition supérieure. Il ne suffit pas d'être intelligent et de vouloir. Avant de réussir de grands artistes, le génie de la race s'exprime dans les plus banales productions des métiers, dans les inventions du goût et de la mode.

Une tradition s'improvise-t-elle ? Les Allemands l'ont essayé. Je voudrais être juste : je constate l'immense effort qu'ils ont fait depuis une vingtaine d'années pour créer un art national. Faisons-leur l'honneur de confronter ces grands mouvements de l'art allemand moderne, non pas avec notre art actuel où seules subsistent nos qualités de goût

et de spontanéité, mais avec une des belles périodes de notre histoire, une de celles où nous étions, nous aussi, disciplinés, dirigés, organisés.

Au XVIIe siècle, sous un de nos plus grands rois, la France qui, d'ailleurs, avait déjà épuisé plusieurs styles admirables, entreprit d'en créer un autre, tout comme les Allemands il y a vingt ans. Il y avait là aussi une arrière-pensée d'affaires, des concurrents à distancer, italiens et flamands, des influences étrangères à assimiler, de grandes ambitions royales et nationales à satisfaire. On sortait d'une période trouble ; le goût français était tiraillé, affaibli. Il s'agissait d'ouvrir des écoles et des manufactures, de fonder des collections, de former des ouvriers et des artistes.

Le résultat fut : Versailles ! Versailles, c'est-à-dire le triomphe de l'ordre dans la force et dans la grâce ; le chef-d'œuvre classique. En quelques années les Français avaient créé un art d'une perfection tellement générale qu'il convenait à l'Europe entière, qu'il semblait l'expression idéale, non seulement de la

civilisation française, mais de la civilisation européenne.

Eh ! bien, le résultat du mouvement de 1900, des expositions de Munich et de Berlin, des foires de Leipzig, etc., est caractérisé par le fait que, si brillant qu'il soit, il est nettement, radicalement et exclusivement germanique...

L'exposition de Genève, remarquons-le d'abord, ne comprend ni Ingres, ni ses élèves, ni Chasseriau, ni Puvis de Chavannes, les représentants de notre grand art décoratif. Cet art décoratif, ainsi délimité, se recommande par l'ordonnance et la plasticité. On ne le voit point ici. Les maîtres réunis au Musée sont, au contraire, des coloristes, presque uniquement, et des peintres de tableau. L'évolution de la couleur dont ils montrent la magnificence remplit toute l'histoire de notre art au XIXe siècle. Cette évolution comporte trois étapes, disons plutôt trois foyers distincts : Delacroix, Corot et l'Impressionnisme.

Delacroix, c'est la couleur classique. Passons sous silence le Delacroix décorateur de la Biblio-

thèque de la Chambre des députés, de la chapelle des Saints-Anges et du Sénat. Delacroix, peintre de genre et d'histoire, sur des sujets à la vérité romantiques et qui justifient les vers fameux de Baudelaire.

Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges...

construit, avec un sens exquis de la mesure, les plus fines et les plus puissantes harmonies. Ce grand créateur ne croit pas déchoir en s'inspirant des anciens : magnifique sujet de méditation pour la jeunesse ! Comme La Fontaine traduit Esope, il pense à Véronèse, quand il peint *le Giaour et le Pacha* ; à Tintoret en composant le *Cavalier grec* ; à Rubens, quand il esquisse le *Christ en Croix.* Il reste original, sans effort, et se meut avec aisance dans le domaine de la tradition. Héritier des Vénitiens, de Lebrun, de Rubens, émule de Constable et de Bonington, il renouvelle la peinture d'histoire par la fraîcheur de l'observation, — voyez son *Etude de fleurs* — par le sens aigu de la couleur — voyez l'*Officier grec* — et cette vertu

bien française qui consiste à allier, en se jouant, la raison la plus générale à la plus primesautière imagination.

Géricault mort trop tôt, tempérament plus fruste mais aussi généreux, est là représenté par *Le Trompette*, petite toile bien peinte sans prétention ni ruse, œuvre de bonne foi, de bonne humeur et de bon sens. Géricault et Delacroix c'est la réaction du bon sens et de la peinture contre l'école du Beau idéal, première manifestation redoutable des intellectuels allemands. Les idées des Lessing, des Winckelmann, des Cornelius ont à la fin du XVIIIe siècle et au commencement du XIXe, empoisonné les ateliers. Notre grand David propagea la contagion. Contre l'esprit de système, contre le caporalisme esthétique qui engourdissait l'Europe, Géricault et Delacroix, après Gros, après les Anglais, représentent la Tradition vivante. Ils ont sauvé l'art moderne de la menace d'une affreuse période glaciaire.

Et puis voici Corot, le Corot des couchers de soleil, des routes blanches, des vergers printaniers, de la campagne romaine, des soirs en-

veloppés de mystère ; le Corot des figures, dont le musée, d'ailleurs, possédait de beaux spécimens. Ah ! que ceux-là qui méprisent comme « littéraire » l'expression poétique en peinture, se laissent prendre, une fois, par le sentiment de Corot, tout banal, tout suranné qu'il leur paraisse ! Corot, le plus lyrique et le plus réaliste des peintres ; Corot : toute la Peinture ! Aucune école n'a produit un tel miracle : allier avec tant d'humilité la sagesse de la technique, le scrupule de la vérité et la tendresse franciscaine dans le culte de la nature, c'est réaliser à un degré sublime l'art le plus humain et le plus parfait.

Troisième foyer : l'impressionnisme, feu d'artifice, bouquet épanoui où notre fantaisie mélange pour nous éblouir et nous charmer tous les systèmes : romantisme, réalisme, japonisme, symbolisme, et quoi encore ? sinon ce vieux fond bleu-blanc-rouge de verve française qui éclate dans nos vitraux du Moyen-Age, s'attendrit dans nos miniatures, illumine les visages de Largillière et de Nattier, et qu'on retrouve chez nos décorateurs et nos tapissiers du

XVIIIe siècle ? Depuis Manet jusqu'à Cézanne et Gauguin, en passant par Monet, Sysley, Renoir et Degas, c'est un art spécifiquement français, issu de l'atmosphère de Paris et de la lumière de l'Ile de France ; spirituel et parfois frivole, toujours exquis.

Pendant longtemps, ces artistes ont été méconnus et ce sont, au début, les seuls amateurs français qui ont su les apprécier. Alors que notre école contemporaine, plus constructive et systématique, a trouvé à l'étranger, et notamment en Allemagne, des admirateurs, la notoriété des impressionnistes a mis bien des années à franchir nos frontières. Ce n'est que tardivement et souvent pour des raisons de pure spéculation — dans tous les sens du mot ! — qu'on s'est mis à les collectionner de l'autre côté du Rhin. Des gens qui se croient artistes parce qu'ils ont su dresser des catalogues et perfectionner des machines, ne pouvaient être touchés par ces interprétations subtiles de la grâce française.

Regardez, je ne dis pas les plus sensibles parmi les œuvres exposées, mais au contraire

les plus construites et les plus voulues : *Herminie* savamment composée par zones de clair obscur en double contraste horizontal et vertical ; le *Compotier* de Cézanne, système d'éclats chauds alternés sur champ gris-bleu ; les *Danseuses* nº 54 de Degas, d'ordonnance cinématique ; ou le *Moulin de la Galette*, mosaïque de nuances dans le style de Watteau. Chacune de ces œuvres est parfaitement réfléchie, rien n'y est laissé au hasard. Mais quel fond de sensibilité ! Quelle fraîcheur et quel naturel ! Il semble qu'elles soient improvisées et leur perfection exclut tout à la fois la tension d'esprit et la facilité.

C'est ce qui en fait la haute valeur d'art. L'originalité, la bonhomie s'y allient à la discrétion et à la mesure. Les maîtres de cette époque ont peint comme les Français d'aujourd'hui font la guerre, avec gaîté, fermeté, esprit. On ne voit pas chez eux ces exagérations, ces fautes de goût, ces appels du pied, enfin ces procédés de saltimbanques qui déshonorent un art ou une cause. Clemenceau, qui a beaucoup fréquenquenté les impressionnistes, dont les mots ont souvent la qualité de ceux de Degas, est un type

assez représentatif de cet esprit-là — que Berlin n'arrivera jamais à nous prendre.

On le comprend bien à Genève. Mais ce n'est pas assez de le goûter, il faut se conformer aux disciplines dont il est la fleur et le parfum. Une fois de plus comme dans la thèse de Pascal, dans le domaine de la peinture, l'esprit de finesse s'oppose à l'esprit géométrique.

La leçon des maîtres français, c'est qu'il ne suffit pas d'une recette quelconque, virtuosité ou naïveté acquise, pour faire un artiste ; aucun système, aucune formule ne remplace l'émotion, matière première de l'œuvre d'art, ni l'imagination, force splendide, que Beaudelaire appelait la Reine des facultés. Il faut en revenir au « rameau d'or de Virgile » dont parle Poussin : « seuls le cueillent ceux qui sont prédestinés », et, j'ajoute, préparés par la longue culture de leur race.

Une telle attitude implique, sinon le travail d'après nature, au moins le goût et le respect de la nature, disons mieux ! le sens du réel. O mes amis de Genève, n'allons pas, comme on l'a fait ces années-ci, verser dans l'abstrac-

tion et sous prétexte d'art appliqué et de synthèse, nous contenter de généralisations hâtives, factices, sans rapport avec la nature et dénuées de sensibilité.

Maîtres français, enseignez-nous le goût, la mesure, l'esprit de finesse. Délivrez-nous de l'esprit de système, de la lourdeur et de l'ennui. Nous avons d'épais voisins, sûrs d'eux-mêmes : doutons de leurs certitudes. Ne confondons pas comme eux le classique avec le colossal, les primitifs avec les sauvages, Babylone avec Leipzick, l'audace avec la brutalité. Maîtres français, renouvelez pour nous la leçon de Barthélemy Menn : ne faisons pas violence à la nature. Enseignez-nous le respect de la tradition et l'amour de la vie. Imprégnez-nous de votre idéal. Et dans les profondes raisons que nous avons d'aimer la France et de vous aimer, cherchons nos disciplines.

V

LE RETOUR AU BON SENS[1]

Mon cher Ami,

C'est pendant l'hiver 1914-1915, à la Garde des voies, sur le secteur d'Evreux, que fut écrit ce petit livre. Je me félicite que vous me demandiez, mon cher Storez, d'y ajouter ce bout de préface, en souvenir — n'est-il pas vrai ? — de notre rencontre au poste de Conches et des longues et sérieuses conversations qui s'en suivirent. De cette époque monotone et angoissée, je garderai, à cause de vous, un heureux souvenir. Votre érudition, vos observations, vos facultés de théoricien, vous ramenaient sans cesse aux sujets qui font la matière de ces pages, et j'y retrouve même un peu de la passion que vous mettiez à les retourner en tous sens pour en faire jaillir des vérités de plus en plus générales.

[1] Préface du livre de Maurice Storez, *l'Architecture et l'Art décoratif en France après la guerre* (1915).

J'étais frappé de l'opportunité de ces vérités, et je crois bien avoir un peu contribué à vous décider à les mettre par écrit. Personne ne connaissait mieux que vous l'état des questions qui déjà se posaient à propos de l'art allemand et de la reconstitution des villes dévastées. Vous aviez voyagé en Allemagne, étudié, apprécié l'effort allemand. Et la guerre, en faisant mieux apparaître le caractère pillard et pirate de cette race, vous avait amené à rechercher par quels emprunts à notre art national, et à l'art d'autres peuples, ils avaient pu suppléer à l'indigence de leur passé et à la médiocrité de leur génie. Tandis que toutes les forces du gouvernement français étaient absorbées par cette dure tâche de repousser l'invasion et d'improviser la victoire, eux, déjà, parlaient, et avec quelle impudence, de restaurer ou de reconstruire, dans un style de leur choix, nos vieilles cités incendiées et détruites par leurs obus. En même temps, dans nos journaux, une campagne de réaction, peut-être intéressée, profitait de la violence admirable de nos haines pour dresser contre l'art moderne tout entier et

surtout contre l'architecture moderne, l'accusation de germanisme.

Cette prétention boche et cette injuste campagne française vous indignaient. Sans doute l'art allemand, dans ces dernières années, avait joui chez nous d'une faveur scandaleuse. Enclins dès longtemps à recevoir avec docilité et sympathie leurs productions philosophiques, sociales, musicales, industrielles, et à préférer leur pharmacie aussi bien que leurs opéras,nous en étions venus, à la veille de la guerre, et malgré la révolte de notre goût naturel, à accepter encore leurs inventions décoratives. Et plût au Ciel que nous eussions accordé la même attention et la même faveur à leurs « créations » militaires, à leurs méthodes d'avant-guerre, à leurs minutieux préparatifs de domination universelle. Nous fermions les yeux sur tout cela, et cependant, même dans le domaine de la mode, Paris subissait l'influence de Berlin. Ces gens-là semblaient monopoliser l'art moderne. Auprès de leurs géométries en délire et de leurs simplifications de canaques, nos artistes nova-

teurs, d'ailleurs copiés, recopiés et amplifiés par eux, nous paraissaient trop modestes, timides, arriérés. Il n'en fallut pas davantage pour qu'une confusion s'établit dans le public entre ces paradoxes de parvenus et d'honnêtes tentatives d'architecture rationnelle... C'est cette confusion que ce petit livre veut dissiper.

Il ne faut pas que notre manie de nous dénigrer nous-mêmes conduise les Français à mépriser l'art moderne français. Il ne faut pas que sous prétexte de retour à la manière française en haine de certaines excentricités et d'erreurs dont nous ferons bien volontiers notre *mea culpa*, nos artistes soient condamnés à reproduire éternellement les mêmes pastiches de notre XVIIe et de notre XVIIIe siècles. Nous ne souhaitons pas le suicide de l'art français. Nous voulons qu'il vive, et qu'en échappant au joug allemand il dispose des prodigieuses richesses d'enseignement de son passé pour préparer un magnifique avenir.

Votre conviction, mon cher Storez, est qu'il existe, même dans la France anarchique d'avant la guerre, assez de ressources et assez de raison pour concilier, pour joindre dans une union

féconde, ces deux termes d'apparence antinomique, la Tradition et la Vie. Vous avez montré ce qu'a réussi dans cet ordre d'idées, à force de volonté et d'application, un pays, l'Allemagne, qui n'a pas ou qui n'a plus de véritable sensibilité et dont la tradition artistique est faible. Que sera-ce, et quelles espérances sont permises, si, comme nous le désirons, la France s'organise ?

La France a été la grande puissance organisatrice de l'Occident. Qu'on ne vienne pas nous dire que les Allemands ont inventé la discipline et la hiérarchie des forces. Nous sommes le pays de l'ordre. La Société capétienne, le XVIIe siècle ont connu et pratiqué les meilleures méthodes pour l'utilisation et le rendement de toutes les ressources de la nation. Nos grandes époques d'admirable politique, ont été aussi prospères dans le commerce et l'industrie que triomphantes dans le domaine des arts.

Qu'attendons-nous pour qu'une nouvelle grande époque soit possible en France ? Oh ! d'abord, la victoire ! Et puis le retour au bon

sens. Les préjugés révolutionnaires, les excès de l'individualisme, le goût du paradoxe, le fétichisme de l'inédit et de l'original, toutes les tares de notre art sont aussi les tares de la société française. L'académisme et les gouvernements bourgeois en ont été les pires palliatifs. De tout cela nous nous guérirons à force de bon sens. Jean-Jacques veut qu'Émile n'ait d'autre maître à dessiner que la nature, comme il faut que moi, électeur incompétent mais naturellement infaillible, je m'improvise diplomate et législateur, que je décide en souverain de la politique intérieure et extérieure de mon pays ! Qu'avons-nous à faire d'un régime philosophique et politique, — et artistique — dont les principes sont aussi contraires à l'expérience et à la raison ?

Votre livre, mon chez Storez, fixe avec simplicité notre espérance et notre devoir.

II

OPINIONS SUR L'ART MODERNE

I

L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN [1]

Prétendre qu'on dessine d'autant mieux qu'on ne sait pas dessiner, et que, pour pratiquer le plus difficile des arts graphiques, il faut l'ignorer totalement, c'est une de ces plaisanteries qui ne font plus rire. Le paradoxe a beaucoup servi. Il y a fort longtemps que la mode sévit d'exalter le sauvage, l'enfant, l'homme de Rousseau, aux dépens du civilisé : c'est un thème vieillot. Tout le monde sait où nous ont conduits ces confusions entre le Style et l'expression individuelle, ces appels du pied au nom de la nature, de la vérité et de la vie.

Il n'y a plus de principes traditionnels, et, par conséquent, plus de dessin académique. Nous végétons dans l'ignorance. Rien ne compte que l'originalité. Les cours de croquis, les seuls qui soient suivis, développent chez les jeunes gens, la rapidité de la mise en place, et ces

1. Les Arts Français. 1917 nº 9.

qualités trouvent leur emploi dans les petits journaux illustrés. Ceux qui cherchent du nouveau s'éloignent le plus possible de la nature et de la vérité, et se livrent à la géométrie et à l'abstraction.

Pour moi je déplore de n'avoir pas reçu de l'École des Beaux-Arts un enseignement systématique. Le peu que je sais, je l'ai appris *malgré* les professeurs qui me répétaient : « Copiez bêtement la nature, rien que la nature. » Parce qu'un jour j'avais essayé d'embellir, d'idéaliser de synthétiser une figure nue, mon maître, du fond d'une de ces « nécropoles officielles » que flétrit Mirbeau, m'asséna cette phrase que Mirbeau eût signée : « Vous ne coucheriez pas avec cette femme-là ! » Et c'était en 1888 !

Le dessin est une écriture. On apprend d'abord à écrire correctement ; puis l'on a, si l'on peut, une écriture à soi.

On apprend le dessin, comme l'écriture, par des exercices de l'œil et de la main, d'après des modèles aussi intelligemment calligraphiés que possible. M. Degas dit qu'il a appris à dessiner en copiant des dessins de maîtres, et M. Degas

dessine mieux, et avec tout autant d'originalité que les enfants de cinq ans dont on nous fait admirer les trouvailles.

Le dessin est un art d'imitation ; il importe de ne pas se contenter d'un aspect fugitif des choses, fût-il rendu avec la perfection d'Ingres. Il est bon de connaître de façon usuelle (par la perspective, l'anatomie, le modelage), les objets qu'on dessine, et surtout l'homme. Il est bon de savoir d'après quels principes, quelles règles, quels canons, ceux qui sont venus avant nous les dessinaient. Anquetin vous dira, sans doute, d'excellentes choses là-dessus ; demandez aussi à René Piot.

Pour rendre sensible l'expression d'un dessin, il faut connaître les jeux de la matière employée, savoir utiliser le noir et le blanc, et se préoccuper beaucoup plus de la visibilité que de la propreté. Un dessin est fini quand il dit bien ce qu'il veut dire. Sa première qualité est d'être aisément intelligible à distance. D'où l'avantage d'être simple.

Il faut enfin dessiner en vue de l'utilisation du dessin. Le dessin d'un artiste est un *dessein* :

tous les moyens sont bons pour résumer l'essentiel du monument qu'on veut bâtir, du tableau qu'on veut peindre, de la chaise qu'on veut fabriquer. Le caractère du schéma ainsi obtenu sera d'autant plus beau que la volonté de l'artiste sera plus claire et plus ferme. Il symbolise la pensée de l'artiste.

Donc, pour un jeune peintre, l'étude du dessin comporte : 1° des exercices d'après les maîtres, avec le crayon et le pinceau, pour assurer la main et permettre de renouveler l'exploit dont Giotto était fier (rond comme l'*O* de Giotto, dit le proverbe italien) ; 2° des exercices de dessin de mémoire. « Faites des lignes, beaucoup de lignes, de souvenir et d'après nature », disait Ingres à M. Degas, « c'est ainsi que vous deviendrez un bon artiste » ; 3° des exercices de géométrie *visuelle*, symétrie, surfaces régulières, volumes simples, afin de substituer à la notion abstraite et linéaire des formes, des équivalents plastiques, (ombres, lumières, valeurs) ; 4° l'étude des proportions fixes, de la structure des objets (plantes, animaux, homme), observations incessantes, afin d'arriver à la connaissance familière

des objets, et au *dessin de pratique*, le seul employé par Michel-Ange, Rubens, Tintoret; 5° des travaux d'application chez un artiste occupé à de grandes compositions (mises au carreau, exécution de morceaux et surtout d'ornements, dans le style du maître); 6° des études poussées d'après nature, mais en vue d'une exécution peinte et d'une composition définie. Il n'y a pas de raison de fatiguer l'élève, comme c'est l'usage, à dessiner sans but, ni à copier exclusivement du nu. Le dessin de pratique qu'il est sensé posséder déjà, ainsi que l'anatomie, ne l'empêchera pas, bien au contraire, de démêler le caractère individuel du modèle, qu'il devra rendre avant tout. Mais il devra s'appliquer aussi à l'interprétation du costume, de la draperie, et de n'importe quoi; 7° des études simplifiées, systématisées, faites à une autre échelle que les précédentes, calquées et recalquées en vue de l'expression décorative et de l'expression tout court.

Comme le maître aura familiarisé l'élève avec l'idée des correspondances, base de l'expression dans les arts, qu'il lui aura fait sentir le rapport

entre certains régimes de taches, certains rythmes, certains graphismes, et d'autre part nos émotions, l'élève bien persuadé que, suivant le mot d'Ingres, « il n'y a pas de dessin exact ou inexact, il n'y a que du dessin beau ou laid », trouvera dans l'étude de l'Antique le couronnement d'une éducation bien faite.

Peut-être aura-t-il un style à lui. Mais, en tout cas, il aura un métier, et il saura ce que c'est que le Style.

II

EXPOSITION PAUL-E. GERNEZ[1]

Mon cher Gernez,

Vous me faites l'honneur de me demander de présenter au public un choix de vos dernières œuvres. J'ai peur de ne pas le faire comme vous l'auriez souhaité. Malgré tout ce que je sais de vous, de l'âpreté et de la sincérité de vos recherches, je ne suis pas sûr de les bien comprendre. Je ne suis pas sûr de comprendre comment vous conciliez les enseignements de Valenciennes et de Quatremère de Quincy avec la pensée de Picasso. Vous me dites que vous vous aventurez vers un style, et vous ajoutez : « Je ne me l'accorde pas, ce style, je l'acquiers. » C'est que vous ne l'acceptez pas tout fait, sans le mérite de l'effort. Je crois sentir toute la noblesse, et j'ose dire l'austérité de votre attitude et des certitudes vers lesquelles vous tendez. Ce n'est

1. Préface du catalogue de l'exposition Paul E. Gernez. 1920.

pas votre raison seule qui vous guide : c'est une sorte d'ascétisme qui vous fait priser l'effort plus haut que le plaisir de peindre. Et vous êtes aussi un puritain de l'art, à qui sa conscience interdit de transiger avec l'erreur. L'erreur, c'est l'impressionnisme. Pour vous, l'impressionnisme, c'est le mal. Ni la volupté de peindre, ni la grâce fluide de la nature, ni les séductions de la couleur claire, ni la fraîcheur, ni la virtuosité de l'exécution (qui est aussi quelque chose de flatteur et de voluptueux), rien de tout cela ne vous détourne de votre volonté de style. « Malgré mon désir, dites-vous encore, de définir visiblement une volonté purement plastique, je demeure l'homme du Nord, l'occidental qui entrevoyant parfois la loi de son effort, n'en demeure pas moins soumis à une étrange métaphysique figurée plus suggestive encore que formelle. N'est pas grec qui veut. » Qu'est-ce donc qu'être grec ? N'est-ce pas adopter une façon d'optimisme tel que l'esprit catholique le perpétue à travers les âges, où la hiérarchie des concepts et des sentiments humains s'adapte *naturellement* à la hiérarchie

des formes sensibles et se symbolise en elles ? N'est-ce pas aussi préférer la forme belle à la forme qui signifie ? l'harmonie à l'expression ? Le Grec n'hésite pas à attribuer à l'esthétique le primat sur la morale. Et combien sage est la distinction des scholastiques entre la Prudence (ou la Morale), *recta ratio agibilium*, et l'Art, *recta ratio factibilium !* L'une est une méthode pour se conduire dans la vie, l'autre une méthode pour conduire son travail. Et cette claire idée est une idée grecque.

Je crains que dans votre génération, qui exalte si généreusement la raison, qui la veut seule maîtresse, les meilleurs par l'intelligence et la volonté ne confondent trop habituellement ces deux ordres de notre activité intellectuelle. A aucun moment je ne vous vois vous abandonner à votre poésie, à vos penchants, et ce que vous laissez paraître de votre sensibilité (tels ciels, tels reflets dans l'eau, telles modulations dans les verdures) est comme bridé par une volonté austère. Rien d'aimable ni de facile n'est toléré par ce que vous appelez votre « humilité consciencieuse ». Une seule chose pour

vous est nécessaire : éliminer le hasard, mettre de la raison partout. C'est ce qui donne tant de force mais aussi tant de sévérité à l'ordonnance de vos paysages.

Vous êtes professeur, et à ce titre, comme tous ceux qui enseignent, vous subissez l'influence de vos élèves, ou tout au moins de votre enseignement. Vous ne voulez que cultiver leur goût, leur imagination, leur esprit d'initiative. Vous vous refusez à leur donner une formation d'emprunt. La spontanéité de leurs jeunes cerveaux suffit à tout. Pour obéir à des principes pédagogiques qui vous sont chers, vous leur laissez toute la liberté que vous vous refusez à vous-même.

Apparente contradiction ! Nous avons tous donné dans ce paradoxe. Le problème est de superposer à cette bienheureuse naïveté, dont j'aurais tort de médire et que vantait déjà M. Ingres, la science nécessaire et l'adresse de la main. Il y a une mystique de l'instinct. Selon cette mystique, le douanier Rousseau, l'homme sauvage et l'enfant des écoles primaires sont

supérieurs à Poussin, à Delacroix et à M. Degas. De l'enseignement ainsi compris, vous avez tiré avec votre goût, avec votre science (car vous avez une science acquise qui selon moi vous sert) avec votre intelligence, vous avez tiré le meilleur parti. Et je sais vos émerveillements devant ces miraculeuses inventions qui jaillissent de l'âme d'un enfant. *Ex ore infantium et lactentium perfecisti laudem*... Vous avez, vous, la joie de voir l'art du douanier Rousseau, par une certaine prise naïve du réel, par sa probité et propreté d'exécution, rejoindre à travers Vallotton et Ingres l'école de David ; et les vues cavalières de vos écoliers se composent comme des paysages historiques.

Mais autre chose vous amuse. Votre curiosité de psychologue discerne dans cette appréhension directe du réel, un sens des objets, que les peintres n'ont plus. Lorsque Valenciennes recommande de ne peindre les arbres ni après le vent, qui les couvre de poussière, ni après la pluie qui en fonce les couleurs, n'est-ce pas parce qu'il a une idée nette de l'arbre-type, de l'arbre en soi, absolument comme les Primitifs et

comme les enfants ? L'arbre des enfants et l'arbre de Valenciennes sont une même conception rationnelle qui échappe aux hasards de l'impression sensible et de la fantaisie individuelle. Et sans doute, après l'impressionnisme, nous avons été beaucoup trop loin dans la subjectivité. L'objet qui n'était déjà plus qu'un système de taches est devenu un simple prétexte à toutes les audaces du genre elliptique... Par des moyens qui souvent m'étonnent, vous faites rentrer dans la peinture la notion typique de l'objet. De tous vos desseins, c'est à mon sens le plus classique ; au moins, soyez concret !

Je n'ai pas à m'excuser, mon cher Gernez, de m'être laissé entraîner à discuter vos idées plutôt que d'avoir fait l'éloge de vos tableaux ; c'est une tournure d'esprit qui est un peu la vôtre. Ces lignes me semblent être la suite de nos entretiens de Trestignel et de Ploumanach, où grâce à notre ami Vallotton, j'appris à connaître votre talent, votre probité intellectuelle et l'extrême originalité de votre pensée.

III

LA MORT DE RENOIR [1]

L'Oraison funèbre de Renoir par M. le Curé de Cagnes, est le plus bel hommage qu'on ait rendu à sa mémoire. Émile Wéry en l'envoyant à la *Vie*, et la *Vie* en le publiant, se sont associés à une manifestation très touchante d'admiration et de sympathie dont Renoir eût apprécié la sincérité et la simplicité. L'image que ce discours nous fournit d'un Renoir rivé sur son fauteuil d'infirme, le visage tourné vers un beau coucher de soleil, buvant par les yeux cette splendeur et disant : « Quelle doit être la beauté du Dieu qui a fait cela ! » une telle image, noble, vraie, et pathétique, restera.

Ce discours est excellent à plus d'un titre. Mais ceux qui croient à la résurrection de la chair, ce dogme trop peu connu, auront été surtout heureux de lire l'éloge d'un poète de la chair par un prêtre et prononcé dans une

1. La Vie 1er février 1920.

cérémonie catholique. La chair a bien droit à quelques égards. Le monde idolâtre, dans son culte fanatique pour le vice et l'immoralité, reproche assez sottement au catholicisme de méconnaître les joies de la vie et la beauté des créatures. C'est ignorer profondément son esprit et les gloires de son passé artistique. Certes, la religion se refuse à diviniser les passions et à confondre les valeurs inégales des différents ordres de l'activité humaine. D'autre part, les catholiques ont, en général, une terreur maladive du nu : ils sont choqués de voir les Trois Grâces dans la sacristie de Sienne et ne supportent pas les libertés des décorateurs de la Renaissance dans les églises d'Italie. Conflit de l'Art et de la Prudence. Je signale à l'auteur d' « Art et Scolastique », à M. Jacques Maritain le cas Renoir ; il peut servir à éclaircir ce difficile problème. Pourquoi ses figures nues ne sont-elles point choquantes ? parce qu'elles sont saines, d'abord. Ensuite, parce qu'elles sont de la peinture. Le lyrisme, le sens plastique de Renoir les ont transfigurées. Elles ne sont pas idéalisées, Dieu merci ! elles sont devenues

formes et couleurs. Le monde où elles étalent leurs chairs nacrées et grasses c'est le monde de la peinture ; telle est la magie de l'art qu'elles n'y sont plus que de la lumière rose, relevée de gris perle, de lilas, de vert, soutenue par d'harmonieux volumes et des masses balancées. Signes, symboles, images de la sensibilité optimiste de Renoir, elles ne gardent de la nature que ce que le peintre a bien voulu en retenir pour la joie de l'esprit, et pour la délectation, comme on disait du temps de Poussin ; et rien pour les passions basses.

Par ailleurs, la santé des types d'humanité ainsi créés, la santé de ces beaux corps, la robustesse de ces belles architectures charnelles, empreintes de sérénité classique, est exempte de perversité, *Sana, sancta.* Leur expression de bestialité innocente les assimile dans l'ordre naturel à des fleurs ou à des fruits magnifiques. Jamais l'antiquité n'a mieux traduit l'instinct, l'ingénuité de l'instinct, et de façon plus sensuelle ni plus chaste.

S'il y a quelque reproche à faire à Renoir, c'est de n'avoir pas eu le sens du péché, de la

corruption originelle. Et pourtant il y a une mélancolie sur ces beaux visages : la mélancolie de l'Antique. Et c'est plutôt Rubens qui serait païen. Lorsque le bon Renoir tonnait contre l'esprit protestant, que nous appelons aussi janséniste, et qu'il opposait le lourd Jordaens au divin Rubens, savait-il que Rubens vivait dans la pratique religieuse, que lui n'avait pas, messe et méditation quotidiennes, sans omettre la lecture édifiante qu'il se faisait faire pendant son travail ? Païennes ou non, les figures de Rubens ou de Renoir sont sanctifiées par la peinture : la bonne peinture est dévote par elle-même, disait Michel-Ange.

M. le Curé de Cagnes nous a dit quels étaient les sentiments intimes de Renoir. Tous ceux qui ont eu l'honneur et le plaisir de l'approcher, savent qu'il était loyal et bon. Ils savent aussi que sous ses paradoxes et ses fantaisies de vieux gamin du second Empire, que Vollard a recueillies, moins rosses d'ailleurs que les mots de Degas ou de Clemenceau, il y avait un imperturbable optimisme et une rare timidité. Sa malice naturelle était sa seule

défense. Mais derrière ce masque d'ironie souriante, il y avait un solide bon sens, le respect et l'amour de toutes les bonnes vieilles traditions françaises, y compris la tradition religieuse, l'horreur des nouveautés et des révolutions ; enfin, l'état d'esprit d'un « honnête homme » de l'ancien régime, d'une sorte de Poussin blagueur mais profondément spiritualiste.

Cézanne, croyant lui aussi, était, plus que Renoir, sensible, m'a-t-il semblé, à la pensée de la mort. Et quoi qu'en ait dit mon cher Félix Le Dantec, cette pensée n'est pas le seul, ni le meilleur motif de croire. Le spectacle de la beauté du monde, et de la douleur humaine, le mystère de l'amour et le mystère de l'intelligence suffisent à élever l'âme vers les réalités supérieures ; les cieux racontent la gloire de Dieu. Mais Cézanne était plus raisonneur, plus compliqué, et aussi plus austère. Il y a chez Cézanne une sorte d'ascétisme qui se voit aussi dans son art, Renoir n'avait pas une conception aussi rigide de la vie, ni de la peinture.

Ces deux hommes qui ont vécu, l'un au moins ses dernières années, sous le ciel provençal, dans

la lumière latine, sont les maîtres incontestés de la jeunesse. Aux yeux de la jeunesse, ils représentent la Peinture pure de tout alliage, en dehors de l'imitation et de l'imagination de sujet. Qu'appelle-t-on aujourd'hui la Peinture ? En somme, c'est de la couleur avec des séductions de métier (mais d'un métier plus spontané qu'appris) ; la couleur avec tous ses raffinements : mais la couleur sans la forme. Les questions de forme et de dessin sont traitées théoriquement : on les esquive, ou on les résoud par des systèmes, le plus souvent puérils et pauvres. Degas est méprisé : c'est une espèce de Dubufe qui aurait aimé la laideur. (Les plus avertis disent : le sublime de la laideur). La recherche de la couleur comporte au contraire la plus grande variété d'efforts. Elle implique le souci du métier, car, il est impossible de séparer matière et couleur, et la matière est fonction du métier. Le métier qu'on désapprend depuis plusieurs générations, que les impressionnistes ont renouvelé de façon précaire, que Gustave Moreau a tenté de restaurer par l'étude des Musées, est cependant en honneur sous la

forme individuelle et intuitive de l'exécution rapide et de l'improvisation. On peut dire que, jusque dans l'absence de métier, il y a une volonté de métier. Et de même que les déformations de Cézanne ont eu plus d'admirateurs que le beau « dessin de pratique » de Renoir, la touche séparée du maître d'Aix, modulant, comme il disait, à la fois le volume et la couleur, aura été plus fréquemment imitée que le frottis repris en demi-pâtes et en glacis de Renoir, — métier qui exige de l'adresse et même de la virtuosité. On y trouve moins de charme qu'aux rudes maladresses de Cézanne. Et pourtant, quelle science avec quelle ingénuité ! Quelle fraîcheur, quel émail, quelle souplesse ! et par quelle simplicité de moyens obtient-il la richesse, la nuance, l'éclat !

Il fait chanter la couleur au moyen de procédés renouvelés de Fragonard et de Delacroix : préparation des masses dans le ton, et des passages dans le gris. Sa grande préoccupation c'étaient les neutres, les gris qui relient et font valoir l'éclat des teintes. Il prévoyait la décrépitude des couleurs, et c'est pourquoi il les

tenait toujours très montées, très pures, en les appuyant d'un régime solide de valeurs. Si son métier est plus souple que celui de Cézanne, c'est qu'il traduit quelque chose de plus que des volumes : la fluidité de la forme vivante. Il se délectait à l'idée de peindre d'opulentes épaules ; on va pouvoir, disait-il, nager dans les modelés ! Là où Cézanne avec la sévérité d'un maître espagnol, affirme des cubes, des sphères et des cylindres, Renoir s'amuse à ouater d'insensibles passages entre les plans. L'un est un grand décorateur maladroit et un logicien ; l'autre, est un sensuel habile qui s'abandonne à sa fantaisie. « Renoir, nous disait Cézanne avec une nuance de dédain, Renoir, que voulez-vous ? il a peint la femme de Paris ! » La femme de Cézanne, elle, n'a jamais existé que dans les tableaux des Musées. Les plans chevauchent, les objets chavirent, mais qu'il copie ou qu'il imagine, tout a du style, le tableau est plein et comme disait Renoir, il ne peut mettre deux touches sur une toile blanche sans que ce soit de la *peinture* ! Tous deux vieillissent bien : leur couleur se fait. Les gammes auda-

cieuses de Renoir, ses accords de lie de vin et de ton brique se calment et se dorent. Cézanne prend de la solidité, comme un mur. La peinture de Renoir devient transparente comme un laque, chatoyante comme une soierie.

Mais Renoir admirait Cézanne... Il aimait raconter qu'il avait fait entrer chez Choquet le premier Cézanne de cette importante collection.

Mme Choquet ayant horreur de la peinture de Cézanne, il fallait être prudent. On convint que Renoir garderait chez lui le tableau que Choquet venait d'acquérir et qu'il ferait tous les jours l'éloge de Cézanne devant Mme Choquet. « Alors, dites-moi, mon cher Renoir, vous admirez beaucoup la peinture de Cézanne ? » — « J'en ai un chez moi, répondait Renoir, qui est bien beau. Il y a des défauts mais c'est une belle chose. » — « Eh bien, apportez-le demain, pour voir. »

Plusieurs fois Renoir l'apporta et le remporta. Au bas de l'escalier, Choquet lui disait : « Non, Renoir, pas aujourd'hui, ma femme ne voudra pas. » On le montre enfin, au grand effroi

de Mme Choquet. « Marie, voyons, Marie ! mais ce n'est pas à moi ; tu sais bien que c'est à M. Renoir. » Mais Renoir trouvait que la plaisanterie avait assez duré. Il profite de l'absence de Choquet pour tout avouer à sa femme. « Faites comme si vous ne saviez rien, vous lui ferez tant de plaisir ! » Et le tableau de Cézanne prit enfin place chez Choquet.

La fin de l'art c'est la délectation. Depuis Cézanne notre plaisir est surtout intellectuel. Dans la vieille esthétique on n'opposait point l'intelligence et la sensibilité, ni la notion du tableau comme tel à l'imitation de la nature. Souhaitons que revienne cet heureux temps, et que l'exemple de Renoir nous rende le goût du réel et du sensible, le bon sens et la santé. Dans le domaine de l'art,

Là tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe calme et volupté.

Je suis pour l'ordre. Mais je trouve qu'à force d'ordonner des polyèdres, des pipes, des femmes sans tête et des figures sans nez, à force d'ac-

corder des couleurs dissonnantes qu'on salit et qu'on bousille, on oublie un peu trop la part de la volupté dans la peinture. Et le luxe, la richesse du métier ! Le calme, la continuité dans l'effort ! Et surtout la volupté. C'est ce qu'enseigne Renoir. C'est ce qu'on peut apprendre au Louvre devant le beau portrait de Mme Charpentier, nouvelle fleur du jardin français, nouvelle gloire de cette École française, qu'entre toutes Renoir aimait [1].

1. Il faut lire ce que disait Renoir de l'École française, dans le beau livre publié chez Crès, par Albert André.

IV

L'INFLUENCE DE CÉZANNE[1]

Lorsque j'allai à Aix avec K.-X. Roussel, en 1906, pour faire visite à Paul Cézanne, le but de ce pèlerinage était, pour moi du moins, d'entendre de la bouche du vieux maître l'exposé des idées que je me croyais fondé à lui attribuer. Tel est Cézanne, complexe et divers, que chacun attend de lui la confirmation de son propre système ; tant sa peinture et ses idées demandent à être interprétées.

Je ne fus pas déçu ce jour-là. Car à peine l'avions-nous saisi à la sortie de la messe matinale, sous le porche de Saint-Sauveur, qu'il commença à nous faire un pompeux éloge du XVIIe siècle (à propos des idées de la Revue l'*Occident*), et il ajouta : « De l'impressionnisme j'ai voulu faire quelque chose de solide et de durable comme l'art des Musées. »

L'art des Musées ! C'est surtout dans ceux de

1. L'amour de l'Art, décembre 1920.

province, par le contraste entre les vieilles toiles et les acquisitions récentes, qu'on sent mieux la supériorité de ce qui est traditionnellement construit sur ce qui n'est que le fruit de la virtuosité et du hasard. Une toile bien remplie, bien charpentée, composée, raisonnée, qui réunit selon un ordre logique des éléments harmonieux et choisis pour le plaisir des yeux, avec les contrastes et les symétries nécessaires, bénéficie, dans un tel milieu, du repoussoir que lui forment des études bâclées d'après nature, ou des anecdotes peintes suivant l'esthétique des journaux d'information illustrés.

C'est à des tableaux anciens de cette qualité que pensait Cézanne, lorsqu'il vantait le XVIIe siècle, même à l'époque dont je parle, c'est-à-dire à la fin de sa vie, alors que ses recherches de chromatismes exaspérés le menaient fort loin des clairs-obscurs de sa jeunesse. Et dans le XVIIe siècle, ce n'est pas la perfection de Versailles, le goût français classique qui lui fournissait l'excitant dont il avait besoin : mais plutôt les morceaux de bravoure des Napolitains, des Gênois ou des Bolonais, l'emphase des

Baroques, les excès de l'Italianisme ! On a distingué dans son œuvre la période baroque, celle où il copiait Navarrete, Ribeira, dessinait d'après Puget et s'inspirait de Greco, qu'il ne devait d'ailleurs connaître que par des gravures. Et il est bien évident que de tels exercices le situent harmonieusement dans le cadre de l'antique cité provençale, sorte de Rome en miniature dont les belles façades rappellent plutôt la Ville de Sixte-Quint ou d'Urbain VIII que les aspects français de Versailles. C'est un rhéteur et un Romain. Tout le monde est d'accord pour reconnaître son indéniable parenté avec le Greco, génie singulier, fiévreux et décadent, né de la vieillesse d'une grande époque. Mais a-t-on vu que dans ses paysages, ses natures-mortes et ses esquisses, son goût de la composition s'affirme par de grands partis pompeux, analogues à ceux des Baroques, et il n'est pas jusqu'aux plis compliqués des serviettes, au mouvement théâtral des rideaux et des étoffes à ramages, au galbe redondant des figures nues, à la fantaisie d'ornemaniste avec laquelle il interprète les fruits ou les frondai-

sons, qui ne le montre fortement épris, entre toutes les formes classiques, de celles où la peinture fut la plus généreuse et le moins étriquée. Il ne semble pas qu'il ait jamais aimé les Primitifs : il les rejoint souvent, certes, mais comme malgré lui, par ces qualités de spontanéité et de naturel qui sont chez lui si frappantes et dont je parlerai : il veut être somptueux, truculent et facile quand eux sont austères, méthodiques et tendus. Il détestait Ingres qu'il a ridiculisé au Jas de Bouffan (car les grands panneaux signés Ingres me font l'effet de charges de rapin). Et Degas, que cependant il ne confondait pas avec Dubufe, ne lui inspirait aucun intérêt. Il admire Daumier, autre baroque, continue Courbet, pasticheur puissant des Bolonais, et imite Manet, copiste du musée espagnol, en se plaignant de n'avoir pas sa virtuosité. Jusqu'à la fin, il aura été fidèle à Delacroix ; il conservait pieusement dans son atelier la copie qu'il avait faite de l'*Agar*, et dans sa salle à manger la magnifique aquarelle du *Bouquet* de la vente Choquet. Avait-il assez de clairvoyance pour comprendre toute l'importance didactique de

l'œuvre de Delacroix, le grand professeur du XIXe siècle, professeur sans élèves, mais qui conserva la tradition sans la séquestrer, sans séparer le style de la vie, et sut l'enrichir de tous les développements possibles, tandis qu'Ingres avec tout son génie, desséchait et rétrécissait la peinture ?.

Quoiqu'il en soit, on ne saura jamais assez gré à Cézanne d'avoir inculqué à ses contemporains « qu'il fallait faire du Poussin sur nature ». En ramenant l'attention des peintres sur Poussin et sur Delacroix, ces deux sommets de l'art français, il aura du même coup rendu quelque prestige à une grande époque méconnue. Certes, M. Friesz ou M. Derain ont appris quelque chose de Cézanne, mais M. Emile Bernard aussi ; et l'on se serait moins scandalisé de l'évolution de l'art de Bernard, de son retour aux techniques et aux méthodes du XVIIe italien ou espagnol, si l'on avait discerné le fond baroque de Cézanne. K.-X. Roussel est de tous les peintres actuels le seul en vérité qui continue Cézanne, avec des dons, selon moi, aussi riches et aussi spontanés, un goût aussi vif pour la

nature et pour le style : la magnificence de ses mythologies rejoint à travers Cézanne celle des palais romains, qu'il n'a jamais vus ; il fait du Poussin sur nature ; et naturellement aussi il a la grâce du Guide et la noblesse d'Annibal Carrache.

Alors que tous les Académismes ont de la raideur, rien n'est souple comme l'académisme baroque. Cet art tout gonflé des sucs les plus capiteux, riche des développements les plus divers, est aux antipodes de l'art sec et constipé de certaines théories cubistes ou post-cubistes. Il nous sortirait de notre indigence. Aucune influence ne serait semble-t-il, plus allègrement acceptée d'une époque comme celle-ci, qui n'aime rien tant que l'artifice, le paradoxe et la liberté ; qui veut à tout prix du nouveau, se soucie peu de la nature, se passionne pour les abstractions, et souffre profondément de son manque de virtuosité et de son ignorance technique.

J'avoue que l'avantage ne serait pas mince de substituer des ambitions plus généreuses à la maigre subtilité de la production courante. Et

j'aime la peinture de Sert... Si l'on ne voyait pas dans les expositions particulières, toutes révélatrices d'un autodidacte de génie, tant de choses menues ? Que sont tous ces pauvres essais, paysages d'une saison rapide, tableaux d'une séance inachevés, ébauches restées à l'état d'intentions, auprès d'un morceau du Cagnacci, ou d'une esquisse de Solimène ? Une telle interprétation de la leçon de Cézanne, pour inattendue qu'elle paraisse, serait autrement féconde que celle qui consiste à lui emprunter ses assiettes de guingois, et à déformer méthodiquement des compotiers ou des verres à pied sur des serviettes bleues garnies de fruits acides.

Oui ; mais ce Cézanne baroque, fils prodigue de Delacroix et petit-fils de Greco, n'est qu'un aspect du vrai Cézanne. Il est aussi le camarade des impressionnistes, l'ami de Zola, l'adepte du réalisme ; il est d'une époque où le mot d'ordre était, pour Gérome comme pour Courbet : la nature, rien que la nature ! A la base de toutes ses spéculations picturales, il y a le souci du

vrai. Il n'a vu d'abord la nature qu'à travers les vieux maîtres du clair obscur, puis peu à peu la nature se dépouille pour lui de tous les voiles du passé, et lui apparaît dans toute sa fraîcheur. Elle lui propose chaque matin le problème d'un aspect nouveau, d'une beauté plus rare qu'il ne sait pas rendre. Il se contente dans sa première manière d'un régime de valeurs allant du noir au blanc, avec un petit nombre de couleurs sans dégradés ni perspective aérienne, sans rien d'autre que le rapport. Puis viennent les temps impressionnistes ; il substitue les contrastes de teintes aux contrastes de tons ; il transpose les valeurs de noir et de blanc en valeurs de couleurs. Avec un sens extraordinairement fin de la tonalité, il se joue à travers un enchevêtrement de gammes chromatiques, où les couleurs, comme des points de tapisserie, comme une sorte de mosaïque légèrement fondue, épousent les volumes, en manifestent le galbe, définissent les objets. C'est ce qu'il appelait *moduler* plutôt que modeler. C'est ce qu'il expliquait assez gauchement, en suivant sur son poing fermé le passage des lumières aux

ombres : « Je veux, disait-il, faire avec de la couleur ce qu'on fait en blanc et en noir avec le tortillon ».

Le but de Cézanne était optique, a dit M. Émile Bernard. Mais n'était-il pas aussi « d'organiser ses sensations ? » Formule qui rappelle celle de Poussin, écrivant à M. de Chantelou : « Mon naturel me contraint de chercher et aimer les choses bien ordonnées ». Observons que même dans ce domaine, du travail d'après nature, il y a une différence entre la sensation impressionniste, laquelle est rapide, éphémère, fugitive et celle de Cézanne, qui aboutit logiquement à la pleine connaissance de l'objet, comme l'entendaient les anciens ; il y a une différence entre l'*instantané* impressionniste et la *pose* de Cézanne. Tout le monde sait qu'il peignait longuement les mêmes natures-mortes jusqu'à ce qu'elles fussent avariées ; et lorsque las des pommes qui finissaient par pourrir il s'adressait aux fleurs, ne dit-on pas qu'il travaillait d'après des bouquets de fleurs en papier ? Quant à la connaissance des objets, on voit par ses compositions et ses figures nues, qu'il cherchait à se

passer de croquis, à se contenter du dessin de pratique, suivant en cela l'exemple des anciens. Passionné comme il l'était pour les aspects irisés de sa chère montagne de Sainte-Victoire, son motif préféré, il se désolait de ne la point connaître assez, et il se préoccupait encore d'en apprendre la géologie.

L'impressionnisme a développé (chez Monet, chez Renoir et même chez Degas) une certaine aptitude à saisir l'insaisissable : l'attitude de Cézanne en face de la nature ressemble au contraire à la curiosité patiente et généralisatrice des anciens. Comme eux aussi, en conservant sa sensation, il cherche à établir le juste équilibre entre la nature et le style. C'est instinctivement, par ce fond de culture latine et ce tempérament classique, qu'il joint dans son œuvre le chromatisme des modernes à la robustesse des maîtres anciens.

Le conflit, le drame, le mystère cézannien consiste précisément dans cette combinaison demi-volontaire, demi-spontanée du style et de la sensibilité qui a été caractéristique de son génie et qui a été son tourment et sa grandeur. Ce que

d'autres ont cherché dans l'imitation des anciens, lui le trouve finalement en lui-même. Comme Pascal « était né plutôt pour inventer les sciences que pour les apprendre », il était, lui, obligé d'inventer ses moyens d'expression au fur et à mesure des exigences de son œil et de son cerveau. Tous les matins il changeait de théories ; mais aucun système, aucune technique apprise, aucun tour de main ne pouvait traduire ce qu'il sentait ; il aurait voulu peindre en pleine pâte comme Manet, être un virtuose comme les Bolonais, et telle était sa maladresse, telle surtout son impuissance à se satisfaire qu'il triturait, grattait, et vingt fois repeignait ses toiles. Son tempérament le poussait à travailler de pratique (voyez le grand tableau des *Baigneuses)* et il ne pouvait rien faire sans le modèle, ou le « motif ». Il avait le goût de l'emphase, et j'ai montré ses attaches avec le baroque : or aucun peintre n'eut des choses une vision plus naïve, ni plus directe, ni plus humiliée. Je me souviens qu'il nous vantait l'orgueil du peintre et nul n'a été plus tremblant devant la nature. Singulière contradiction ! Fastueux et abondant

comme un décorateur italien, il s'efforçait de rendre la nuance d'un paysage avec la finesse et la conscience de Corot. Ordonné comme un Français, il est fiévreux et excessif comme un Espagnol. C'est un Chardin de décadence et parfois il dépasse Chardin par l'ampleur de la forme, et la richesse de la couleur. Son œuvre profondément sensible et naturelle déconcerte par l'esprit de système : elle ne cherche qu'à plaire, non à toucher, et cependant elle nous émeut par ce qu'elle a de sincère, de douloureux et de frénétique.

Enfin dans cette leçon que je cherche à tirer de Cézanne, il manque encore quelque chose d'essentiel. C'est qu'au rebours des anciens et de ce XVIIe siècle qu'il aimait, il a voulu faire de la peinture pure, c'est-à-dire de la peinture sans littérature, sans signification, sans sujet. Il n'est humain qu'à force d'être peintre. Il est celui qui peint. Les anciens, certes, n'étaient pas de mauvais peintres, parce qu'ils consentaient à traiter un sujet, parce qu'ils se préoccupaient d'autre chose que de peinture : l'art

était grand lorsqu'il servait ; et les plus belles époques sont celles où les peintres ont le plus fidèlement traduit les idées, les passions, les croyances de leurs contemporains. Cézanne n'a traduit que la nature, et encore celle qu'il voyait, comme il la voyait, la sienne. Tare d'une époque d'individualisme, sans doute. Mais c'est aussi qu'il s'agissait de retrouver les limites, le domaine, la définition de la peinture. La notion du tableau était perdue. La conception traditionnelle du tableau composé n'était plus comprise. Il fallait la renouveler en y intégrant les éléments nouveaux apportés par l'impressionnisme, et d'abord en fixer l'essentiel : « surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées ». Effort négatif si l'on veut, mais qui témoigne d'un instinct inouï de la peinture. Avec quelles maladresses, quelles lacunes, quelles grossières imperfections, l'œuvre de Cézanne nous a rendu cet idéal d'une peinture exclusivement « peintre », je n'entreprends pas de l'exposer ici ; l'essentiel est qu'il l'ait fait.

Cézanne, tel que nous le comprenons, par ce

mélange de spontanéité et d'artifice, est loin d'avoir épuisé toute son influence possible. On a imité les formes extérieures de son art, copié ses défauts ; et enfin tout ce qu'il y a chez lui de rudimentaire et de fruste a été utilisé. Cela passera. Quand on aura fait le tour de l'art nègre et qu'on sera las de balbutier, peut-être y aura-t-il encore autre chose à tirer de Cézanne. Parce que tout a dû être à un certain moment remis en question, s'en suit-il qu'il en doive être ainsi toujours ? Faut-il proposer désormais aux peintres comme suprême joie « le supplice de Tantale », d'avoir pour seul maître la nature « et de savoir qu'on ne l'atteindra jamais » (O. Mirbeau) ?

L'esthétique et la technique de la peinture ne sont pas indéfiniment renouvelables ; il ne s'agit pas d'inventer sans cesse de nouvelles façons de peindre, ni pour chaque artiste de se créer un langage différent, et par conséquent obscur. Si le changement est perpétuel et radical, il n'y a plus de critère commun, donc plus de jugement donc plus de perfection possible. Le cas Cézanne ne saurait être un cas fréquent ; il y aurait quel-

que fatuité à ne vouloir désormais chercher comme lui sa syntaxe qu'en soi-même. Et encore ai-je montré tout ce qu'il devait aux Anciens.

L'essentiel est d'avoir quelque chose à dire : non pas un système personnel, mais une sensibilité bien à soi.

Peut-être serait-il temps, si l'art est un langage, d'en retrouver la valeur générale, la valeur d'humanité et de lyrisme, et cette poésie et ce pathétique qui doivent être accessibles à tous. Ai-je besoin d'être initié successivement à l'œuvre de chacun des peintres modernes pour jouir de l'art de mon temps ? Je veux le comprendre comme j'en comprends le langage, les mœurs, l'activité intellectuelle. L'art seul ferait exception ? il ne s'adresserait qu'aux artistes seuls aptes à le comprendre, comme une mystérieuse théurgie réservée aux seuls adeptes et qui ne serait pour les autres hommes que jonglerie et mystification !

Lorsque ces idées seront admises, l'exemple de Cézanne baroque prendre un tout autre sens, et l'on reviendra, à travers Cézanne, aux maîtres classiques.

III

POUR L'ART SACRÉ

I

LE SENTIMENT RELIGIEUX DANS L'ART DU MOYEN AGE[1]

Mesdames, Messieurs,

La question de l'art religieux ou de l'expression religieuse en art est de celles qui sont le plus mal posées, et par conséquent de celles sur lesquelles il est le plus difficile de s'entendre. Quand on dit d'une œuvre qu'elle est religieuse ou qu'elle n'est pas religieuse, qu'est-ce qu'on veut dire au juste ? J'entends bien que c'est affaire de sentiment, et le sentiment a dans l'espèce un rôle bien légitime. Mais enfin lorsqu'un critique écrit, comme je le lisais récemment à propos de musique grégorienne : ceci est priant, et cela ne l'est pas — quelle est la valeur de l'opinion qu'il exprime ? Comment la motiver ? N'est-elle pas une opinion strictement personnelle, subjective, incommunicable ? Il

1. Conférence faite à la société des Amis des Cathédrales, 16 décembre 1913.

faut bien tout de même que l'intelligence intervienne, qu'il y ait un critérium, et que cette question là, comme toutes les autres, s'éclaire à la lumière de l'histoire et de la raison.

Or si nous tournons les regards vers le passé, c'est une succession ininterrompue de formes et d'esthétiques contradictoires. Que l'Orante des Catacombes et le Christ des mosaïques byzantines ; que les statues des porches de Chartres ; les Vierges de Fra Angelico et celles de Raphaël ; les *Pélerins d'Emmaüs* de Rembrandt et la *Montée au Calvaire* de Rubens ; que les Anges de Goya à San Antonio de la Florida, et les Anges de Flandrin à Saint-Vincent-de-Paul, aient été inspirés par le même dogme chrétien, voilà qui déconcerte l'esprit de système, voilà qui rend presque impossible, dans le seul domaine des arts d'imitation, — où je veux rester ce soir, — une définition générale.

Si nous regardons, au contraire, autour de nous, il semble à première vue que nous soyons d'accord pour conclure que l'art proprement religieux n'appartient qu'aux époques de Foi,

et pour en chercher le type parfait dans l'Art du Moyen Age.

Eh bien, cela aussi est très discuté ; M. Louis Dimier, dans une enquête fort intéressante de la Revue d'Action française, a recueilli des réponses d'artistes ou de critiques éminents qui montrent à quel point les opinions sur ce sujet sont divergentes. C'est ainsi que le peintre Gaston Latouche, entre plusieurs, a déclaré que le plafond de la chapelle du Château de Versailles lui paraissait aussi religieux, aussi chrétien que la voûte d'Assise : et M. Dimier opposant Jouvenet à Giotto, se demande pourquoi « nous Français, nourris des écrivains du XVIIe siècle, nous ferions les effarouchés devant les peintures dont s'alimentait leur piété ».

Voilà qui est bien fait, assurément, pour étonner les Amis des Cathédrales. Mais si nous savions sur combien de notions douteuses et de préjugés nous fondons notre jugement en ces matières, nous serions beaucoup moins surpris.

Pour moi, Mesdames et Messieurs, je n'ai pas été fâché que cette controverse m'obligeât à m'interroger sur les raisons qui me font préférer,

au point de vue chrétien, Giotto à Jouvenet, et c'est pourquoi j'entreprends de m'en expliquer devant vous, malgré la difficulté et l'aridité du sujet.

Je serai très ennuyeux.

Je vous prie de vous armer de patience, et de suppléer par un effort d'attention aux obscurités ou aux impropriétés de langage que je n'éviterai pas dans une question de ce genre.

Écartons d'abord l'opinion de ceux qui restreignent l'art religieux à l'interprétation d'un sujet religieux. Pour eux, les différences entre le profane et le religieux sont extérieures à l'art : elles n'appartiennent qu'au sujet.

Et sans doute, il est bien évident que la peinture chrétienne ne comporte pas d'autre sujet que les sujets chrétiens. M. Mâle a montré par le détail dans ses abondantes et ingénieuses et savantes études d'iconographie, que l'Art du Moyen Age est un vaste enseignement, et que la Cathédrale est la Bible des pauvres du XIIIe siècle. Il a considéré la revue méthodique des sujets comme l'introduction nécessaire à

l'étude de l'Art du Moyen Age. Nous savons que l'ordonnance des grandes compositions théologiques, morales et scientifiques qu'on voit aux porches de nos cathédrales, était réglée par le clergé. M. Mâle nous cite les canevas détaillés de certaines compositions, et il raille les affirmations vraiment naïves de Victor Hugo qui écrivait, sans rire, ceci : « Il existe au Moyen Age pour la pensée écrite en pierre un privilège tout à fait comparable à notre liberté de presse : c'est la liberté de l'architecture. Cette liberté va très loin. Quelquefois un portail, une façade, une église tout entière, présentent un sens symbolique absolument étranger au culte ou même hostile à l'Église. »

De telles églises, hostiles à l'Église, de telles compositions en révolte contre le dogme n'ont jamais existé. Mais à la vérité, pas plus après la Renaissance qu'avant la Renaissance. Les théologiens qui ont dicté à Tiepolo le canevas du plafond du Rosaire aux Gesuati de Venise, ou les compositions du Père Pozzi à Saint-Ignace de Rome, n'étaient ni moins instruits ni moins orthodoxes que ceux qui ont rédigé

le schéma de la Chapelle des Espagnols ou l'argument de la « Bible » d'Amiens.

La valeur apologétique du sujet ne nous renseigne pas sur la valeur du sentiment religieux exprimé. Il ne suffit pas d'avoir un bon sujet religieux pour faire une bonne peinture religieuse, et cela est vrai aussi dans l'ordre des sujets profanes.

Sans doute, me direz-vous ! Cela est évident. Mais c'est que vous parlez du sujet extérieur, du sujet objet. Il y en a un autre, c'est celui que l'artiste porte en lui-même, c'est sa propre conviction. La culture théologique n'est que le soutien de la foi. Que l'artiste ait la foi, et il crée des chefs-d'œuvres religieux. Or, au Moyen Age, tout le monde avait la Foi.

Je n'en suis pas très sûr.

Dans cette longue suite de siècles que nous appelons le Moyen Age, et même si nous nous en tenons seulement au XIIe, XIIIe et XIVe siècles, siècles d'apogée, nous sommes frappés de voir combien la discipline d'idées n'est qu'apparente et nous nous trouvons en face d'une vaste et intense fermentation. Au sein de cette civilisation

chrétienne, que de révoltes, que de sensualité, que d'incrédulité ! Les hérésies ne sont pas, comme on le croit généralement, inspirées seulement par le besoin de liberté intellectuelle, mais aussi par l'horreur de la crainte morale, par les survivances du vieux paganisme. Un commentateur de Dante ne dit-il pas que plus de cent mille nobles hommes de haute condition en Toscane au XIIe siècle, pensaient comme Farinata Degli Uberti et comme Épicure, que le paradis ne doit être cherché qu'en ce monde ?

Quand on voyait, raconte Boccace, quand on voyait passer Guido Cavalcanti, tout rêveur dans les rues de Florence, le peuple disait qu'il cherchait s'il ne pourrait pas prouver que Dieu n'existe pas. On ne pense pas assez que ce sont les curés de Boccace qui ont fait décorer leurs églises par les Giottesques, et que ces dévotes images dont la valeur d'édification n'est pas encore épuisée, ces *Pieta* si émouvantes, ces Madones si pures, ont été peintes, non par des artistes pieux selon l'esprit de Rio ou de Montalembert, mais par quelqu'un de ces libres jouis-

seurs, croyants, je le veux bien, mais pas du tout mystiques, dont le Buffalmaco de Boccace et de Sacchetti reste le type le plus original et le plus achevé.

Vasari raconte de Pérugin qu'il n'avait pas de religion et qu'on ne put jamais le faire croire à l'immortalité de l'âme. Et cependant il y a de lui une *Déposition de Croix* au Pitti, et une fresque à Santa-Maddalena dei Pazzi qui sont d'une intense émotion religieuse. Cela passe de loin les sentiments que peuvent faire naître en nous la peinture du père Besson, peintre dominicain de l'entourage de Lacordaire, ou celle d'Overbeck, ou celle d'Hippolyte Flandrin, trois hommes dont nous connaissons l'esprit de foi et la piété personnelle. Certes, aucun de ceux-là ne se serait permis, dans la seconde moitié du XIXe siècle, des facéties du genre de celle que Sacchetti raconte, et dont une attribuée à Giotto est fort irrévérencieuse pour saint Joseph. Cependant nous sommes d'accord que la voûte de l'église basse d'Assise, ou la *Mise au Tombeau* qui est à l'Arena de Padoue, sont d'une qualité d'expression mystique très supé-

rieure à celle des ouvrages des élèves d'Ingres. Nous connaissons mal les vieux artistes qui ont laissé dans nos cathédrales quelques traces, d'ailleurs assez rares, d'une imagination plutôt libre, mais les renseignements biographiques que nous possédons sur les Primitifs italiens, nous certifient qu'on a tort de considérer en bloc les artistes du Moyen Age comme des mystiques. Et comme, d'autre part, nous ne saurions douter, rien ne nous autorise à douter, de la ferveur catholique d'un Carlo Dolci ou d'un Rubens, il est permis de conclure que pas plus que la culture théologique, la foi personnelle ne suffit à expliquer la supériorité religieuse de l'art du Moyen Age.

Vous me permettrez sur ce point de citer l'opinion de saint Thomas.

Vous savez combien la philosophie de saint Thomas est positive, concrète, aristotélicienne. Il se demande si l'art est une vertu, et il définit l'art, tout simplement la méthode pour faire des ouvrages, *recta ratio factibilium* ou *operum faciendorum* ; nous dirions : art est synonyme de métier. Et il précise que cette définition

s'applique aussi bien aux arts libéraux qu'aux arts serviles ou mécaniques : les arts libéraux sont plus nobles, mais la définition, dit-il, s'applique aux deux (Ia IIae). On n'avait pas encore inventé à cette époque que l'art est un sacerdoce. Donc, saint Thomas demande si l'art est une vertu, et il répond : oui, en ce sens qu'il atteigne le but qu'il se propose, comme la vertu d'un couteau est de couper, la vertu d'une scie de scier. Et il ajoute : « *Et ideo ad artem non requitur quod artifex bene operetur sed quod bonum opus faciat.* Peu importe que le géomètre soit gai ou coléreux ; quelles que soient les dispositions de son cœur, ce qui compte, c'est que son théorème soit vrai ».

Cependant il dit encore que, pour que l'homme use bien de l'art, il faut qu'il ait cette bonne volonté que donne la vertu morale, et c'est par la justice qui met la droiture dans le cœur, que l'artiste est déterminé à accomplir une œuvre fidèle.

Le pape Eugène IV donna une bonne interprétation de ce mot de justice, lorsqu'il délia de ses vœux monastiques un artiste plus re-

commandable par la beauté de ses œuvres que par le mysticisme de sa vie, Fra Filippo Lippi, mauvais moine et excellent peintre, a qui nous devons des tableaux et des fresques d'une admirable expression religieuse.

D'ailleurs, Mesdames et Messieurs, que le sentiment religieux ait été plus universel au Moyen Age que de nos jours, cela ne saurait modifier mes conclusions. J'arrive maintenant à l'argument de la Foi collective. On a essayé d'expliquer par la Foi collective la supériorité des œuvres du Moyen Age qui servaient à la fois d'expression et d'aliment aux convictions de la foule.

Mais on oublie qu'au XIIIe et au XIVe siècles l'architecture et la sculpture civiles, par exemple, ne sont pas inférieures à l'art des Cathédrales. Tout trouve sa place dans le temple : mythologie, science, histoire, vie civile. Les formes que notre imagination associe à l'idéal catholique furent utilisées par l'orgueil municipal, corporatif, seigneurial, royal, par les savants, les marchands et les militaires. Il n'y a « rien de sacré, dit Ruskin, dans un arceau,

10

dans une ogive, dans un arc-boutant, ni dans un pilier. Les églises ne furent jamais bâties dans un style particulier, religieux, mystique. Elles furent bâties dans le style courant de l'époque ». Ce qui, soit dit en passant, nous autorise à souhaiter qu'on n'adopte pas éternellement le roman ou le gothique pour construire des églises modernes. Mais revenons aux cathédrales.

Elles ont été bâties, nous dit-on encore, dans des moments d'enthousiasme par l'irrésistible poussée de la foi populaire. Quelque chose peut nous donner l'idée de ces mouvements collectifs, ce sont les pélerinages de Lourdes. La foi y est aussi intense, aussi expansive, aussi généreuse. Cependant il n'est pas sorti, que je sache, de ces magnifiques élans de prière une seule œuvre d'art, pas même un beau cantique. Que savons-nous si les plus pures cantilènes grégoriennes auraient maintenant le pouvoir de transporter les foules et d'exciter la piété des fidèles ! C'est pour la même raison que les chansons patriotiques qui font vibrer dans les âmes françaises le plus fort et le plus vivace des sen-

timents collectifs ne sont pas nécessairement de la poésie ni de la musique.

Je vous entends, me direz-vous. Vous voulez en venir à l'existence d'une tradition de métier assez forte pour orienter tous les efforts individuels vers l'expression religieuse, et cette tradition c'est le hiératisme. Voyons un peu. Le hiératisme est un art de formules, de symétrie, de synthèse et d'abstraction. C'est un beau rêve de synthétiser dans quelques formes simples et architecturales dans un système de hiéroglyphes, la majesté du dogme. C'est un rêve que les barbares d'Orient ont fait au contact de la culture grecque et de la décadence latine ; c'est un rêve que le XIXe siècle a repris. Tous ceux qui ont essayé de le réaliser depuis les Nazaréens de l'école de Dusseldorf jusqu'à la jeune école de la Rosace, se sont réclamés, non des Byzantins, mais des Primitifs, ce qui prouve qu'ils ne les avaient pas compris. Ceux qui ont visité le mont Cassin savent quel magnifique effort a été fait dans le même sens par les moines bénédictins de l'abbaye de Beuron, mais précisément les moines de Beuron se défendent d'être

les disciples du Moyen Age occidental. Ils ont un autre idéal, celui de l'antique Égypte et des Archaïques grecs, et ils disent que les Byzantins n'en ont donné qu'une image inégale.

Or, ce qui est caractéristique dans l'art du Moyen Age c'est qu'il est sorti du hiératisme par amour de la vie. C'est l'éternelle opposition de l'Orient et de l'Occident. Et cela est si vrai que lorsque les Syriens ont représenté le cortège des mages venus adorer l'Enfant Dieu par le nombre symbolique de trois, l'Occident éprouva le besoin de nommer ces trois mages Gaspard, Melchior, et Balthazar, et il aima mieux en faire l'objet concret mais apocryphe d'une légende que d'accepter une synthèse qu'il ne comprenait pas. Lorsque ces mêmes Syriens répandirent dans la chrétienté l'image du saint évêque Nicolas, et que, pour signifier sa supériorité morale et hiérarchique, ils le firent plus grand que ses ouailles, le Moyen Age occidental inventa la légende des petits enfants dans le saloir. Comprenons bien pourquoi la madone de Cimabue fut portée en triomphe dans les rues de Florence, accompagnée du bruit des trom-

pettes et de la joie populaire, c'est que Cimabue rompait avec la manière grecque, la *maniera goffa*, avec la formule. Rien n'est plus hostile au Moyen Age que l'abstraction. Dans la langue qu'il parle, tous les mots sont empruntés à la nature, c'est le *Parlar visibile* de Dante, c'est l'allégorie. Les livres comme le *Pasteur d'Hermas*, les *Miroirs* de Vincent de Beauvais, ou la *Comédie* de Dante lui imposent les données précises de la symbolique chrétienne. Il est tenu étroitement par la liturgie. Toutes les interprétations des docteurs et des commentateurs des Écritures, il est obligé d'en tenir compte, mais il représente les plus subtiles vérités dogmatiques par le moyen des objets qu'il copie dans la nature.

Dirons-nous que cet art-là est symboliste ? Mais tout art digne de ce nom est symboliste puisque tout art a pour but de signifier quelque chose. Le hiératisme ou l'allégorie sont, chacun dans son genre, un langage fermé. Le symbolisme au contraire est la langue naturelle de l'art. L'un exprime des idées, l'autre des sentiments, l'un parle à l'esprit, l'autre aux yeux, l'un

s'appuie sur un vocabulaire de convention, l'autre utilise les correspondances immédiates que nous percevons entre nos états d'âme et nos moyens d'expression. Ce symbolisme-là, ce sont les modernes qui en ont mis en lumière les mystérieuses puissances. Mais notre art moderne est pénétré de subjectivité. Je n'ai rien trouvé de semblable dans le traité de Cennino Cennini, et j'ai toujours vu dans les œuvres du XIIIe et du XIVe et du XVe siècles que la nature était, pour employer l'expression de Cennini, la porte triomphale de l'Art. Oui, l'art du Moyen Age est un art réaliste. Dessiner d'après nature, dit encore Cennini, passe avant tout ; que le peintre ne reste jamais un seul jour sans dessiner quelque chose. Et Dante vantait les trompe-l'œil des bas-reliefs du Purgatoire, cette fumée d'encens si bien imitée que la vue et l'odorat, dit-il, n'étaient plus d'accord ! Et Boccace admirait le réalisme de Giotto !

Tout l'art du Moyen Age est une fervente recherche de la vérité : vérité sous toutes ses formes, vérité naturelle, vérité surnaturelle confondues par une même curiosité dans un

même amour de la science. Saint Thomas traduit bien ce sentiment lorsqu'il dit de l'art qu'il est délectable même dans la représentation des choses qui ne sont pas plaisantes, des monstres par exemple (des choses dont on n'admire pas les originaux). C'est qu'il y a double profit, dit saint Thomas : d'abord *ratione cognitionis*, parce qu'il est avantageux de s'instruire ; et *ratione operationis*, parce que l'acte propre de raison qu'il faut accomplir pour s'instruire, est agréable en soi.

Ainsi la Science primitive se confondait dans ses moyens et dans son expression avec l'art. Renan dit très bien : « La plupart des catégories de la Science ancienne, exclues par les modernes, correspondaient à des caractères extérieurs de la nature qu'on ne considère plus, et qui avaient bien leur part de vérité ».

Interrogeons-nous. Qu'est-ce donc qui nous touche dans l'art du Moyen Age ? Je réponds : c'est sa jeunesse d'âme, sa sincérité, sa naïveté, c'est la simplicité du rapport qu'il établit entre la nature et nous. Et ce qu'il possède en propre

de profondément chrétien, c'est précisément cette attitude sincère, naïve, virginale, humiliée en face de la nature, c'est le caractère religieux de son objectivité.

Ni la perfection théologique du sujet, je vous l'ai fait voir, ni la foi qui est de toutes les époques du christianisme, ni le hiératisme, ni le symbolisme, ni l'allégorie dogmatique ne suffisent à créer l'œuvre d'art religieux supérieure. Il faut autre chose, il faut que l'instrument, que l'art lui-même soit conforme à l'esprit chrétien. Oui, ce que nous aimons, c'est que cet art soit un langage dépourvu de tout orgueil et de toute espèce de rhétorique, un langage qui parle directement à nos sens, à notre sensibilité, à notre raison, et sans autre intermédiaire que l'objet naïvement et gauchement représenté. Tout autre art se préfère à ce qu'il dit. « Est laid en art, dit Rodin, tout ce qui est faux, tout ce qui est artificiel, tout ce qui cherche à être joli ou beau au lieu d'être expressif, tout ce qui sourit sans motif, ce qui se manière sans raison, ce qui se cambre et se carre, ce qui n'est que parade de beauté et de grâce, tout ce qui ment. »

Dans le domaine du sentiment religieux, le mensonge est insupportable plus que partout ailleurs. Lorsque les jeunes gens qui sont au plafond du Gesu, et que Coypel a imités à la chapelle de Versailles, projettent en trompe-l'œil sur la corniche, l'ombre de leurs jambes élégantes, il nous est impossible de ne pas penser que c'est là une parade de beauté, que ces personnages célestes se *cambrent* et *se carrent* comme des dieux de théâtre, qu'ils gesticulent en dehors de la vie et de la vérité, et nous ne pouvons plus prier devant eux.

Je vais plus loin, je dis que nous aimons tellement l'expression sincère que, dans le domaine de l'émotion religieuse, nous irions plus volontiers au pathétique qu'à l'académique ; oui, nous préférons la *Sainte-Thérèse* de Bernin, les drames de Gréco, le romantisme de Grünwald, tout ce qui est bouillonnant, passionné, le désespoir, le doute, le remords du pécheur, tout ce qui est violent, démesuré, contraire aux règles de l'art. Oui, tout cela plutôt que ce qui est seulement harmonieux et froidement esthétique. C'est par répulsion pour l'art

académique, c'est par horreur du mensonge que nous nous tournons avec tant de force vers ce qui est primitif, naïf, simple, enfantin, vrai.

N'en doutez pas, Mesdames et Messieurs, cette préférence est légitime, elle est conforme à la raison éclairée par le dogme chrétien. J'arrive au centre de ma thèse, je vois et nous voyons ensemble maintenant en quoi consiste la supériorité de l'art du Moyen Age.

Aussi loin qu'on peut pénétrer dans le mystère du sentiment religieux, on aperçoit un sentiment naïf de dépendance et de crainte, une sorte d'éblouissement en face de l'inconnu. A cette impossibilité de comprendre le monde et l'être, notre origine et notre destinée, la Foi apporte avec la vérité, le remède d'une humilité joyeuse et la confiance de l'enfant qui croit tout ce que vous lui dites quand vous répondez à son perpétuel pourquoi. L'inconnu pour le chrétien n'existe plus, mais le mystère persiste et il conserve une sorte de tendresse émue pour toutes les humbles choses de la vie que Dieu a faites exprès pour lui et qui lui manifestent Sa gloire tout

autant que les plus imposants spectacles. Le chrétien n'a pas besoin en allant voir se lever le soleil d'entendre le discours du Vicaire savoyard. Il avait inventé la nature avant lui. Les merveilles de la création et celles de l'Évangile pour lui se confondent. Le souvenir de l'Évangile ennoblit tout, les semailles, la moisson, le lys des champs, le grain de sénevé et les petits oiseaux du ciel. A la lettre, il s'étonne de tout. Tout lui est un miracle perpétuel et charmant. C'est un enfant. Quand il prie, il dit : Notre Père, et il sait que s'il ne devient semblable à l'un de ces petits, il n'entrera pas dans le royaume des Cieux. On peut dire de lui ce que Renan dit du génie : « le génie est enfant, le génie est peuple, le génie est simple. L'homme raffiné trouve niaises les choses auxquelles le peuple et l'homme de génie prennent le plus d'intérêt, les animaux et les enfants ». « L'homme sincère, dit-il encore, s'épuise en adoration devant la vie naïve, devant l'enfant qui croit et sourit à toutes choses, devant la jeune fille qui ne sait pas qu'elle est belle, devant l'oiseau qui chante sur la branche uniquement pour chanter,

devant la poule qui marche fière au milieu de ses petits. C'est que là, Dieu est tout nu ».

N'allons pas serrer de trop près le sens de ces magnifiques paroles, elles nous conduiraient trop loin de notre pensée et de notre sujet... Qu'elles nous aident seulement à comprendre que le miracle de la vie quotidienne qui a été caché aux sages, a été révélé aux humbles et aux simples.

Oui, l'attitude du primitif est celle d'un enfant, et c'est pourquoi elle est profondément religieuse. Il voit la nature avec des yeux d'enfant, tandis qu'un moderne la voit avec des yeux de peintre. L'observation d'un primitif, de Giotto par exemple, ne porte pas seulement sur les apparences mais sur les qualités usuelles des objets. Il les regarde avec une âme neuve, et sa curiosité est autant d'un savant que d'un artiste. Il tient à nous définir et à nous expliquer ce qu'il voit et ce qu'il sait des objets. Sa gaucherie est donc le témoignage de sa sincérité. Il dote d'une valeur d'art tous les objets, il cherche à faire entrer dans le domaine de l'art le plus possible d'éléments. Son inexpérience vient

de ce qu'il multiplie les expériences. Son ignorance, de ce qu'il veut embrasser un trop grand nombre de connaissances. Sa gaucherie vient de ce que le monde est vaste et son métier restreint.

Pensez à ce que disait M. Ingres à ses élèves : « Conservez-la toujours, cette bienheureuse naïveté », et faites attention aussi que lorsque vous constatez cette naïveté chez un artiste, vous parlez de scrupule, vous dites qu'il a le culte de son modèle. Vous sentez confusément que l'humilité, la simplicité, la bonhomie, l'amour, sont des vertus religieuses qu'un véritable artiste doit avoir ; et c'est en ce sens que mon ami George Desvallières a pu dire que « toute espèce d'art est religieux ».

Quelque chose d'indéfinissable sépare la représentation d'un homme souffrant de celle du Christ, la représentation d'une mère heureuse de celle de la Madone. Je n'ai pas dit, je ne dis pas que ce quelque chose, les primitifs me le donnent toujours, ils sont parfois comme nous, sensuels et terre à terre, mais ils m'en donnent toujours l'illusion. C'est que lorsqu'ils copient leur femme pour en faire une Notre-Dame, ils la

copient avec cette ingénuité, cette vacuité, cette virginité de l'âme et des yeux qui est au fond du sentiment religieux. Ceux-là ne se sentent pas libres comme Hegel de recréer le monde à leur manière. Ceux-là ne pensent pas comme l'a dit le mauvais peintre Zucchero, en attribuant ce mot à Raphaël, qu'il faut peindre la nature, non telle qu'elle est, mais telle qu'elle devrait être.

Une telle phrase, Mesdames et Messieurs, n'a de sens que pour les platoniciens de la Renaissance. On répète souvent que la Renaissance a divinisé l'homme et restauré le paganisme. Cela est vrai, mais sa principale idole c'est l'artiste. La Renaissance, a introduit de l'orgueil et de la subjectivité dans une opération qui s'accomplissait chez le Primitif avec la simplicité de l'image apparaissant dans la chambre claire.

L'idéalisme platonicien a succédé au positivisme d'Aristote et des Scholastiques.

Je vous demande la permission de faire appel une fois encore à la *Somme* de Saint Thomas.

Nous n'avons pas d'Esthétique du Moyen Age. Il existe un *De Pulchro* attribué à Saint

Thomas et qui, sans doute, n'est pas de lui, mais qui s'inspire comme toute sa philosophie de l'esprit d'Aristote. Cependant dans la *Somme* nous avons cette définition de saint Thomas : « le beau est ce qui plaît aux yeux », et cette autre, non moins catégorique : que le beau regarde la connaissance « *Pulchrum respicit vim cognoscitivam* ». Toute esthétique s'appuie évidemment sur une théorie de la connaissance. Et celle-ci se confond avec la théorie scholastique de la perception externe, théorie qui lui venait d'Aristote. Je vous passe le détail : il suffit de voir l'essentiel. D'après Aristote, la sensation est l'acte commun du sensible et du sentant. La perception externe saisit l'action résistante, lumineuse ou autre, de l'objet, comme la cire reçoit l'image d'un cachet, *species impressa*, laquelle implique par une réaction inévitable l'activité du sujet pensant, *species expressa*. Ainsi, un seul acte réunit l'agent et le patient, et il faut une certaine présence de l'objet dans le sujet. Cette théorie qui n'implique aucune espèce de doute sur l'existence du monde extérieur, va jusqu'à poser l'objectivité des couleurs

et des sons. La vibration de l'air est un son avant d'être perçu, « le blanc, dit Saint Thomas, est blanc en puissance avant de l'être en acte ». Enfin, j'appelle votre attention sur cet autre passage de saint Thomas : « L'intellect humain a pour objet propre chaque être particulier, c'est-à-dire la nature existant dans la matière corporelle. Il est de l'essence même de la nature que nous percevons, d'exister dans un être particulier, ce qui ne saurait être en dehors de la matière corporelle. Il est de la nature d'une pierre d'exister dans telle pierre, de la nature du cheval d'exister dans tel cheval, ainsi des autres ».

Cette notion du concret et de l'individuel dans la pensée et dans l'Art du Moyen Age ne saurait être indifférente si l'on remarque que depuis la Renaissance nous avons au contraire pris le goût de l'abstrait, du général, du typique, et qu'à cette passion naïve pour la chose vue, s'est substitué un idéalisme généralisateur, tout platonicien. On a commencé par séparer radicalement l'âme du corps et par se demander comment une substance simple peut agir sur

une substance étendue, et réciproquement ; et on a fini par conclure : rien n'existe que nos idées. Vous croyez que cela n'a pas d'influence sur l'esthétique et sur l'art ? Eh bien ! vous vous trompez. Il n'y a plus égalité entre le sujet et l'objet, entre l'agent et le sentant, entre la nature et l'homme. L'homme est devenu l'artiste, c'est-à-dire une sorte de prisme déformant, qui interpose entre la nature, si elle existe, et lui, un ensemble d'ailleurs admirable de jugements et de conventions esthétiques. Il est l'*Homo additus naturæ*, en attendant qu'il devienne avec les métaphysiciens allemands du XIXe siècle, un voyant, un prêtre, un surhomme, un demi-dieu, et plus tard au XXe siècle, un pur cerveau sans aucun contact avec les réalités extérieures.

Et si nous cherchons, je le dis en passant, parmi tous les chefs-d'œuvres qui sont nés de cette loi de l'individu, parmi les peintres de la Renaissance, quel peintre nous donne encore au plus haut degré l'émotion religieuse, je suis sûr que c'est à Rembrandt que vous penserez. Celui-là n'était pas un mystique, pas un hiéra-

tique, mais précisément un peintre qui a eu, vis-à-vis de la nature, la plus scupuleuse, la plus moyenâgeuse ingénuité. Ici, pas de beau idéal, pas de types généraux, l'émotion directe de la vie individuelle, et, signe particulier, pas plus de couleur locale que chez Giotto. Et celui-là aussi, comme les Primitifs, fut un grand poète chrétien.

Supposez maintenant, pour prendre sur la même thèse un autre point de vue, supposez que nous n'ayons pour connaître les mœurs et la vie du XVIe ou du XVIIe siècle, d'autres documents que les œuvres de Michel-Ange et de ses successeurs et de toute l'école romaine ; que saurions-nous des spectacles qui leur étaient familiers ? Ce qui fait la substance même de l'art vénitien, des écoles du Nord, et de notre impressionnisme moderne, c'est-à-dire la vie quotidienne de l'artiste, manque totalement aux grandes écoles de la Renaissance classique. C'est que l'humanisme a substitué l'étude de l'homme en soi, de l'homme idéal, à l'étude des êtres particuliers. C'est que cette étude a été ramenée à une conception anatomique et

typique de l'être humain. Les Académies n'ont été fondées que pour réduire tout le métier du peintre à la copie d'après nature de cette abstraction. Ainsi l'homme déjà divinisé comme artiste, l'est aussi comme objet de l'art, comme modèle de l'artiste. N'est-ce pas là le paganisme complet ? Le paganisme consiste essentiellement dans la divinisation, par abstraction et généralisation, des facultés ou des passions humaines. Lorsque l'une de ces facultés, est divinisée, l'artiste doit la matérialiser, la rendre sensible, mais il ne nous donnera une idée visible de ce modèle abstrait qu'à l'aide d'une autre abstraction, du beau-idéal. Et pour parler comme Charles Blanc, « il s'efforcera d'élever la vérité individuelle jusqu'à la vérité typique, et la vérité typique jusqu'à la Beauté ».

Il fera comme le peintre antique un assemblage de perfections de plusieurs modèles imparfaits, ici une jambe conforme au beau idéal, ici un torse, là une épaule. En rassemblant ces traits, dit je ne sais plus quel mauvais poète,

le sculpteur transporté,
Ne forme aucune belle, il forme la beauté.

Remarquez que moi qui vous parle, j'admire autant que quiconque notre grand Poussin, et même le Dominiquin et même l'*Aurore* du Guide et la Galerie des Carraches au palais Farnèse, et la Farnésine, et le palais du Té à Mantoue, et Lebrun à Versailles.

Mais il est question d'art religieux. Lorsque je suis touché par un Rembrandt ou par un Primitif, je constate que ce maître-là n'a pas cherché la beauté dans l'idéal classique, dans une forme séparée de la matière, comme dit saint Thomas, mais dans un contact respectueux et tendre avec la nature concrète. Il n'y a rien de païen, rien de platonicien, rien d'idéaliste dans son esthétique ni dans son art. Il aime, avec tout son cœur, la réalité du bon Dieu.

Je n'ai pas dit que cela suffisait, j'ai dit qu'une telle attitude était l'instrument de choix de l'art chrétien. Encore faut-il qu'il soit au sens surnaturel un homme de bonne volonté. Mettez dans une telle âme humble et ingénue, une foi

ardente et les dons de l'artiste supérieur, et vous avez Fra Angelico.

Il n'entre pas dans mon projet de m'étendre longuement sur cette grande et belle figure. J'ai assez abusé de votre attention. Mais je vous engage à vérifier chez ce maître de la première moitié du xv[e] siècle, dont nous connaissons bien les œuvres et la vie, les caractères que je vous ai montrés comme essentiels dans l'art du Moyen Age tout entier.

Nous savons qu'il avait le respect et le culte passionné de la nature visible, qu'il regardait avec une inlassable curiosité les hommes et les paysages. Nous savons qu'il était naïf et gauche, c'est-à-dire qu'aucune convention, aucun orgueil, aucun préjugé de pittoresque, n'émoussait la pointe de sa sensibilité. Et cependant il avait un métier supérieur, un métier d'artisan raffiné, et ne je connais pas de fresques plus subtiles de ton, plus nuancées, ni mieux faites que les siennes. M. Henry Cochin nous l'a montré à Rome, à la fin de sa vie, préoccupé des nouveautés de son temps, épris d'archéologie, de perspective et de clair obscur, en un mot à

l'avant-garde de sa génération. Comme les hommes du Moyen Age, il croyait à la science, et ne séparait ni la science de la religion, ni la nature de l'Art, ni la beauté de la vérité. Mais il conserva jusqu'à la fin cette bienheureuse naïveté, cette admirable fraîcheur. Ceux qui connaissent la Toscane en retrouvent la *species impressa*, le charme impressionniste pour ainsi dire dans ces paysages, ces cloîtres, ces cyprès aperçus au-dessus d'un petit toit rose, ces beaux jardins verts entourés d'un treillage de roseaux, ces beaux lointains bleuâtres que peignait Fra Angelico.

Mais déjà de son temps, les enseignements académiques commençaient de se substituer à l'étude naïve de la nature. Fra Angelico, à part quelques Siennois attardés, est le dernier qui nous donne la sensation d'un contact fervent et puéril avec la nature. Ce mystique est le dernier des réalistes du Moyen Age.

Il y aura encore après lui, après la Renaissance, d'autres genres de réalisme. On se lassera des prestigieuses formules du beau idéal, on cherchera d'autres beautés dans la nature. Nous ver-

rons des œuvres plus dramatiques, plus régulièrement belles, mais non pas plus religieuses. Avec la Scolastique, avec la naïveté des anciens maîtres, aura disparu le don d'enfance, l'émotion virginale, la fraîcheur de poésie, auxquels nous devons les mélodies grégoriennes, la statuaire des Cathédrales et les Primitifs italiens.

II

LE SYMBOLISME ET L'ART RELIGIEUX MODERNE[1]

Je m'excuse d'aborder un sujet aussi aride, et je le crains, aussi suranné : car le Symbolisme est bien passé de mode. Il ne s'agit pas en effet de ce symbolisme que les dictionnaires définissent « un système de signes conventionnels destinés à figurer un dogme, une religion » — mais de l'Ecole symboliste en faveur il y a vingt-cinq ans, et qui après avoir excité les railleries et les enthousiasmes est tombée peu à peu dans l'oubli. J'évoque en en parlant le souvenir d'une époque lointaine et déjà un peu légendaire. Il y avait, je persiste à le croire, dans nos théories, des vérités incontestables et qui n'ont rien perdu de leur opportunité. En a-t-on tiré tout le fruit ? Cela est douteux. Je veux essayer de montrer que dans l'état actuel des idées, l'art religieux

1. Conférence faite à la Ghilde de Notre-Dame, 1918, et publiée par la Revue des Jeunes.

aurait encore profit à s'inspirer des principes que nous posions alors.

Vétéran du Symbolisme, j'ai débuté dans la peinture à l'époque même où cette appellation venait d'être appliquée aux nouvelles tendances et lancée dans le langage courant. J'ai conservé assez fidèlement le souvenir, la physionomie intellectuelle de ces années de ma jeunesse. Avec quelle émotion nous lûmes *Sagesse* de Verlaine, qui venait de paraître ! Mon camarade Pierre Hermant, chez qui nous nous réunissions, — Bonnard, Vuillard, Sérusier, Roussel — en fit une suite de mélodies, et moi une suite d'illustrations : images grossières dans le style des anciens bois, que j'allai montrer, accompagné de Retté, à Mendès, à Moréas, à Verlaine lui-même. Je vois encore celui-ci au rez-de-chaussée d'un hôtel meublé de la rue Monsieur-le-Prince ; il feuillette mes dessins, et devant celui qui représente un tout petit communiant au pied du Christ eucharistique, il s'exclame : « Comme c'est bien moi, le pauv' gosse ! »

Je fréquentais Adolphe Retté, dont on sait depuis la retentissente conversion. J'avais ex-

posé aux *Indépendants* une Annonciation que j'appelais, par crainte d'être banal, *Mystère Catholique.* « Denis, me disait Retté, j'aime votre tableau, j'en ferai le thème de mon haschisch. » A l'autre bout du monde des poètes, je revois l'intérieur serein et le geste quasi liturgique de Stéphane Mallarmé, adossé à la cheminée : « Messieurs, Whistler est dans nos murs... », pour dire que Whistler venait d'arriver à Paris.

Je me souviens encore de l'extraordinaire impression que me firent les premiers Gauguin aperçus chez Boussod et surtout ceux de l'exposition des *Peintres Symbolistes et Synthétistes*, au Champ de Mars en 1889, où il y avait aussi de curieux tableaux d'Émile Bernard et d'Anquetin. C'était l'époque du Théâtre d'Art, que dirigeait Paul Fort, depuis Prince des Poètes, alors qu'Antoine à l'ancien *Théâtre libre*, et Lugné Poé à l'*Œuvre* se disputaient la gloire de monter les drames d'Ibsen. Nous brossions les décors des pièces symbolistes, entre lesquelles celles de Mæterlinck, l'*Intruse* ou *Pelléas*, faisaient figure de chefs-d'œuvre. En musique, on

commençait de distinguer parmi les élèves de Franck, Chausson, Duparc, Debussy, d'Indy ; et Franck n'était encore apprécié que d'une élite. Nous allions entendre Bordes et les chanteurs de Saint-Gervais ; le dimanche, au Concert Lamoureux, nous applaudissions *Tristan* et *Parsifal*.

Tout cela était chaotique, confus, passionné. Nous réagissions avec générosité contre ce qu'il y avait de bas, de vulgaire et de médiocre dans les écoles qui nous avaient immédiatement précédés, contre le matérialisme et le naturalisme alors en faveur. Les noms de Mallarmé, Verlaine, Mæterlinck, Laforgue, Rimbaud, Villiers de l'Ile Adam, Baudelaire, disent assez nos préférences littéraires. En art, nous aimions Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Odilon Redon, Cézanne, Gauguin, Van Gogh, et aussi les impressionnistes, encore méconnus ; Cézanne et Degas, surtout, de la solitude orgueilleuse où ils s'enfermaient, exerçaient sur nous une sorte de fascination [1].

1. Voir *Théories*, p. 253.

Il semble bien, n'est-ce pas, que l'époque de *Sagesse*, des *Béatitudes* et de *Sainte Geneviève* dût être favorable à l'expression du sentiment religieux. Elle le fut en effet. Elle le fut à tort et à travers.

Nos aspirations, notre mysticisme n'étaient pas, à la vérité, toujours très orthodoxes. Nous faisons un singulier mélange de Plotin, d'Edgard Poë, de Baudelaire et de Schopenhauer. Les petites revues théosophiques étaient florissantes. Il y avait Mme Blavatsky, Peladan, les expositions de la *Rose-Croix*. Enfin nous subissions l'influence de la philosophie allemande qu'on nous avait enseignée au collège. Maurice Barrès, directeur spirituel de la jeunesse d'alors, et qui, depuis, est devenu le grand excitateur des énergies françaises, était encore tout imprégné d'Hegel et de Renan. Il n'existait rien de comparable à la *Revue des Jeunes*, sauf, pour les artistes, la Société de Saint-Jean à laquelle je ne devais appartenir que plus tard. Fondée par le P. Clair, elle accueillait à ses débuts des peintres comme Aman Jean, P. H. Flandrin, Ernest Laurent, Dulac. Notre groupe

des disciples de Gauguin, les « nabis », trouva pendant un hiver ou deux, un abri moral au couvent des Dominicains du faubourg Saint-Honoré. Le P. Ollivier, puis le P. Janvier, tout jeune alors et déjà éloquent thomiste, nous enseignaient le dogme chrétien.

Nous avions, nous aussi, nos convertis. Outre Huysmans, Charles Morice, Retté, Verlaine lui-même, je citerai comme type des conversions de cette époque, celle de Paul Claudel, qu'il a lui-même racontée : c'est la lecture des « Illuminations » de Rimbaud, et une véritable illumination, sorte de miracle intime, perçue par lui pendant une cérémonie à Notre-Dame qui a fait naître son âme à la Foi. Le peintre Dulac, le peintre Jan Verkade, devenu bénédictin, comme l'écrivain d'art Destrée, devenu Dom Destrée, Johannes Jœrgensen, le poète Louis le Cardonnel sont plutôt des intuitifs, des sentimentaux, des poètes, de ceux dont Verlaine a si bien traduit l'attente mystérieuse, dans le fameux sonnet

L'Espoir luit comme un brin de paille dans l'étable...

Les années ont passé. Tout ce qu'il y avait de superficiel et d'amorphe dans notre religiosité, tout ce « vague des passions » mystique est devenu caduc. L'affaire Dreyfus a séparé en deux camps ennemis, les poètes, les artistes, les penseurs naguère réunis dans un même sentiment verlainien. De nouvelles écoles sont nées. Les modes ont changé bien des fois. Il y a eu des retours d'impressionnisme. L'art décoratif, les arts appliqués, alors dans l'enfance, ont pris un développement, une extension considérable. Les anciennes méthodes, l'académisme, ont perdu la faveur du public, sauf peut-être du public catholique. On a remis en honneur les procédés abandonnés, la tempera, la fresque. La conception de l'imitation en peinture s'est profondément modifiée : l'attitude de l'artiste vis-à-vis de la nature n'est plus celle que nous critiquions si amèrement chez nos aînés et chez nos professeurs. Comment tout cela a-t-il pu se produire ? Par l'effet d'une évolution d'idées que nous avions déterminée. C'est pourquoi il faut que j'explique par le détail les théories du Symbolisme.

Quand on a derrière soi trente ans de travaux et d'expériences, lorsque on peut voir avec un certain recul le chemin parcouru, et que les cheveux blanchissent, il arrive que l'esprit critique se développe au détriment de l'enthousiasme ; on s'interroge, on se demande : est-ce que je ne me suis pas trompé ?

Eh bien,je crois m'être trompé sur bien des points, je crois que nos théories contenaient une large part d'erreur, mais ce qui en faisait l'essentiel reste, je l'affirme, solide et toujours vivant. Dépouillées de certains excès et de certains préjugés, elles continuent de rendre compte de ce qui fait la valeur profonde de l'art éternel. Le Symbolisme est l'art de traduire et de provoquer des états d'âme, au moyen de rapports de couleurs et de formes. Ces rapports inventés ou empruntés à la nature, deviennent les signes ou symboles de ces états d'âme : ils ont le pouvoir de les suggérer. L'artiste doit chercher, selon le mot de Cézanne, non pas à *reproduire* la nature, mais à la *représenter*, par des équivalents, des équivalents plastiques. C'est le *moyen* d'expression (lignes, formes, volumes, couleurs),

et non l'objet représenté qui doit lui-même être expressif. Une telle idée implique l'existence de correspondances entre les lignes, les formes, les couleurs et d'autre part nos états d'âme, entre le visible et l'invisible : une connexion d'idées en rapport avec la connexion des choses.

L'Allégorie au contraire est l'art de signifier les idées par un système de convention, purement objectif, une sorte de langage des fleurs ou de langage héraldique, où la définition des éléments employés est indispensable, où il faut savoir que tel objet veut dire telle chose. L'Allégorie parle à l'esprit. Le Symbole au contraire parle aux yeux : il prétend faire naître d'emblée dans l'âme du spectateur, toute la gamme des émotions humaines par le moyen de la gamme de couleurs et de formes, disons : de sensations, qui leur est correspondante. « L'esprit établit, écrivait Viollet le Duc [1] par suite d'une faculté intime dont nous ne connaissons pas le mécanisme, certains rapports entre des apparences, des sons et des idées, qui tout étranges qu'ils

1. Entretiens sur l'architecture.

soient n'en sont pas moins réels, puisque nous voyons ces rapports admis chez tous les individus qui composent une foule dans un même lieu et un même moment. » Une œuvre symboliste, — et remarquez que toute œuvre d'art ancien ou moderne vraiment supérieure est symboliste — doit produire à première vue une émotion analogue à celle qui nous étreint quand nous entrons dans une belle nef de cathédrale. Nous subissons, dès le porche, sans analyser les éléments sensibles de l'harmonieux ensemble, constitué par les vitraux, les proportions, l'ornementation, la hauteur, la couleur, etc., nous subissons un ébranlement irrésistible, qui dans l'espèce, est une émotion religieuse. « L'objet de l'art, dit Bergson, est d'endormir les puissances actives ou plutôt résistantes de notre personnalité et de nous amener ainsi à un état de docilité parfaite où nous réalisons l'idée qu'on nous suggère où nous sympathisons avec le sentiment exprimé [1]. » Tous nos souvenirs confus ainsi revi-

1. Essais sur les données immédiates de la conscience.

vifiés, toutes nos forces subconscientes ainsi mises en branle, l'œuvre d'art digne de ce nom crée en nous un état mystique ou du moins analogue à la vision mystique, et en un certain sens et dans une certaine mesure, nous rend « Dieu sensible au cœur ».

Appliquez une telle méthode à la représentation des objets naturels et vous aurez l'explication de cette phrase que j'écrivais en 1890 [1] : « l'art est la sanctification de la nature. »

Allons plus loin dans les arcanes du système : En 1892, à la *Revue Encyclopédique* [2], paraissait un manifeste d'Albert Aurier, qui ne fut jamais très bien compris des peintres, mais qui présentait les mêmes idées sous une forme plus métaphysique, plus platonicienne, avec un vocabulaire et des arguments empruntés à Leibnitz. Qu'on me permette d'en citer quelques passages :

Dans la nature tout objet n'est en somme qu'une idée signifiée... Si l'art est toujours et d'abord, par définition

1. Art et Critique, août 1890.
2. N° 32. 1er avril 1892

la nécessaire expression matérialisée d'une combinaison spirituelle quelconque, il faut bien admettre que seul pourra écrire cette expression celui qui connaîtra la signification des termes employés. Le peintre (et il est légion) qui, dénué de cette indispensable faculté, fait quand même un tableau, ressemble à l'homme qui s'amuserait à assembler au hasard des mots d'une langue inconnue, pour lui vides de sens... Dans l'art ainsi compris, la fin n'étant plus la reproduction directe et immédiate de l'objet, tous les éléments de la langue picturale, lignes, plans, ombres, lumières, couleurs, deviennent les éléments abstraits qui peuvent être combinés, atténués, exagérés, déformés, selon leur mode expressif propre pour arriver à ce but général de l'œuvre : l'expression de telle idée, de tel rêve, de telle pensée.

J'avais finalement, avec le concours de mon vieil ami Sérusier, résumé tout ce fatras esthétique par ce que j'appelais les *deux déformations*.

L'artiste, placé devant la nature ou plutôt devant l'émotion qu'elle lui fournit, doit la traduire avec excès à l'exclusion de tout ce qui ne l'a pas frappé, en faire un schéma expressif. Tout lyrisme lui est permis : il doit pratiquer la métaphore comme un poète. Si cet arbre lui paraît rouge, il a le droit de le traduire par un vermillon. C'est la *déformation subjective*.

Pour corriger la fantaisie d'une telle interprétation, nous n'avions, — et je fais là-dessus des réserves — que la *déformation objective*, c'est-à-dire la volonté de conformer l'image ainsi obtenue aux lois techniques et esthétiques, propres à l'œuvre d'art. Ces lois, nous les cherchions à la fois chez des théoriciens comme Charles Henry, et dans les œuvres des anciens maîtres : éternels principes de contraste, d'équilibre, d'unité, communs à tous les arts, nécessaires surtout dans l'architecture, et qui obligeaient ainsi l'artiste à tout « transposer en beauté ». Nous ignorions un peu trop la Nature elle-même...

La première conséquence d'une telle position du problème de l'imitation en peinture, c'était de fermer la *fenêtre ouverte* par l'école réaliste, de condamner le trompe-l'œil, de ramener l'attention sur l'objet d'art lui-même et ses lois propres. Le tableau redevenait, suivant ma définition de 1890, une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.

Je ne m'attarderai pas à démontrer ce qu'il y avait d'erroné dans un système qui accordait

beaucoup trop à l'individuel, à la fantaisie individuelle ; ni la contradiction évidente entre l'idée de *langage* impliquée par la théorie des signes plastiques, et la liberté illimitée de vocabulaire laissée à l'artiste. Il fallait y faire entrer le respect de la nature, et laisser à l'imitation son rôle et sa place. Mais ce n'est pas ici mon sujet.

J'arrive au bénéfice, au rendement que l'art chrétien moderne peut et doit tirer du symbolisme, tel qu'il vient d'être défini. Ah ! d'abord c'est d'échapper à « l'alternative absurde de l'idéal et du réel », c'est de se conformer aux conditions et à la définition même de l'œuvre d'art ; c'est d'être à la fois décoration et expression, ornement et poésie ; c'est de fuir le trompe-l'œil et le mensonge ; c'est d'être logique et véridique.

Si on m'a bien compris, on n'attendra pas que je définisse la *vérité en art* par l'exactitude dans la représentation des objets naturels. Même s'il s'agit de la peinture et de la sculpture, qui sont, il faut y insister, des arts d'imitation, la

vérité consiste dans la conformité de l'œuvre avec ses moyens et son but. On s'est habitué depuis trop longtemps à considérer la vérité en art au seul point de vue de l'imitation. Il n'y a nul paradoxe à soutenir, au contraire, que trompe-l'œil est synonyme de mensonge et de mensonge avec intention de tromper. Une peinture est conforme à sa vérité, à la vérité, lorsqu'elle dit bien ce qu'elle doit dire, et qu'elle remplit son rôle ornemental.

Décorative et édifiante : voilà ce que je veux avant tout qu'elle soit. Moi qui aime assez le mensonge — en art bien entendu, — et notamment le mensonge fastueux et grandiloquent des Italiens de la Renaissance, en matière d'art religieux je ne supporte que la vérité. C'est à l'église que je redoute le plus d'être trompé.

Que cherchons-nous dans la Religion ? Ni une morale, ni une consolation, ni une musique émouvante, ni ce mystère qui flatte nos aspirations intimes. Non, nous cherchons la vérité. Si la Religion est fausse, je me moque de la Religion.

Eh bien, je ne veux rien voir à l'église qui ne

soit pas vrai, qui ne soit pas sincère, qui soit truqué. Quand un prédicateur me conte des anecdotes édifiantes inventées de toutes pièces, j'enrage : il parle dans la chaire de Vérité : il me doit la Vérité, rien que la Vérité. L'idée d'une tromperie, d'une hypocrisie, et par extension du mot *upocrites*, tout ce qui sent le théâtre, tout ce qui sent l'optique du théâtre, et donc, le trompe-l'œil, est choquant pour un chrétien.

Je ne supporte pas qu'un tableau à l'église me donne l'illusion de la nature, ni qu'il soit une restitution archéologique et photographique dans le genre du Musée Grévin, des scènes de l'Écriture. Et de même si les figures que vous représentez me montrent des sentiments affectés, des yeux blancs, des gestes d'acteurs, je me révolte, je me refuse à être dupe.

Je demande que par un effort de transposition — de Symbolisme ! — vous essayiez au moins de promouvoir, d'installer dans un plan supérieur, le sentiment et les personnages représentés ; que vous les peigniez de telle façon qu'ils aient l'air d'être peints, soumis aux lois de la peinture, qu'ils ne cherchent pas à me

tromper l'œil ou l'esprit. C'est le moyen qu'ils aient du style. Et c'est ce que j'appelle : vérité.

Si, dans un autre domaine, et pour quitter un instant la peinture, vous me faites des candélabres gothiques, des grilles Louis XIV, des stalles Renaissance, des fonts baptismaux romans, est-ce que je n'ai pas encore droit de me plaindre ? Je sais bien que tout cela est du toc, du faux. Vous voulez me faire croire que votre luminaire est du XIIIe siècle ? Mais je vois bien que c'est du simili, que vous l'avez acheté rue Saint-Sulpice, qu'il est tout flambant neuf. Encore une fois, vous me trompez.

Voici une église : elle est « de style » ; très bien imitée d'un modèle ancien. Mais je sais qu'elle est en ciment armé ; vos nervures sont du plâtre, et ne soulignent aucune nécessité de construction. Votre monument est un monolithe qui tient tout seul : à quoi bon des croisées d'ogive ? Vous voulez me faire croire à des poussées latérales, et que vos contreforts servent à quelque chose ? Mensonge que tout cela.

Pourquoi ne construisez-vous pas cette église

comme vous construiriez votre maison ? (ce qu'on faisait au Moyen Age). Parce que c'est une église, vous voulez me faire croire qu'elle est du XIIIe siècle : parce que c'est le temple de vérité, vous en faites un truquage d'ancien : truquage que vous condamnez chez un antiquaire sans scrupules, et qui même tombe sous le coup de la loi civile. Délit pour tout le monde, c'est un hommage que vous rendez à Dieu.

Et moi je vous dis : tout ce qui est faux, tout ce qui veut tromper n'est pas à sa place à l'église. Je réprouve votre orfèvrerie en chimique, votre faux bois, votre faux marbre, toute cette camelote qui fait le fond du mobilier des églises modernes. Un autel en bois, en vrai bois, est plus digne du Sacrifice qu'un autel en carton-pâte qui veut avoir l'air d'être en marbre et qu'enjolivent de fausses dorures. Respectons la sincérité, la véracité des matières, créatures de Dieu. Mais respectons encore davantage la sincérité de notre pensée. Évitons l'idolâtrie, c'est-à-dire le culte de nous-même, le culte de l'artiste. Le langage qui convient à l'art religieux, c'est un langage dépourvu d'orgueil,

de mensonge, et par conséquent de rhétorique.

J'écarte donc résolument le trompe-l'œil et le réalisme, son complice. J'observe que toutes les infiltrations païennes dans l'art chrétien tendent à y introduire l'idolatrie, c'est-à-dire le culte d'un objet qui est à lui-même sa propre fin, qui n'est pas le signe d'une idée. *Similes illis fiant qui faciunt ea.* Tandis que la méthode de la vraie religion — annoncée en paraboles, perpétuée par les sacrements, illustrée par la liturgie — est de nous conduire par le moyen du sensible au supra-sensible. Et c'est aussi la méthode symboliste.

Ces infiltrations païennes se sont produites à toutes les époques, même au Moyen âge, où le sentiment de profonde humilité, de foi naïve et d'enfance, répandu partout, les fait passer. Nous les supportons moins après la Renaissance. Que symbolisent ces grandes machines baroques, par ailleurs si séduisantes, sinon la joie de vivre et le contentement de l'artiste ? Pour parler comme l'Évangile, elles ont reçu leur récom-

pense. Acceptons, à la rigueur, de cette époque la boursouflure, la gesticulation forcenée, l'emphase : elles sont parfois, souvent, l'équivalent d'une sincérité passionnée. Mais constatons avec certitude que le trompe-l'œil dans les églises italiennes, l'inévitable flottement du vrai au faux qu'il engendre, l'orgueil de virtuosité qu'il étale, l'absence d'expression symbolique où il se complaît, sont insupportables à la piété.

Au contraire, dans les tapisseries, les vitraux, les sculptures qui décorent nos cathédrales, dans les fresques des Giottesques, c'est l'ordonnance de la composition, la géométrie intime, le jeu des proportions, la magie des couleurs, qui constituent l'essentiel de l'expression religieuse. Aucune reproduction d'une scène naturelle, aucune truquerie biblique, aucune photographie pieuse, si sublime qu'on la suppose, n'atteindrait à cette profondeur, à cette force de langage. Lorsque les mosaïstes byzantins ont inventé ces admirables synthèses du Dogme qu'on voit à Ravenne et à Rome, lorsqu'ils ont créé le type du Christ de Sainte Pudentienne ou celui de saint Come et Damien, n'ont-

ils pas illustré et justifié par avance la théorie symboliste que j'exposais tout à l'heure ? Leur Symbolisme, vraiment plastique et architectural, passe de loin le graphisme allégorique des Catacombes, auquel je ne comprends rien si on ne me l'explique. L'émotion, en revanche, m'étreint devant ces magnifiques poèmes, sans que j'aie besoin d'un archéologue ou d'un guide, et cette émotion est une émotion religieuse. Il n'y a pas de meilleur exemple d'un art qui par la plastique seule, en se privant ou à peu près du secours de l'imitation, obtienne une telle plénitude de sens, une telle perfection de beauté, une telle puissance de suggestion.

Est-ce à dire qu'il faille tomber, pour suivre de si grands exemples dans la géométrie et l'abstraction ? Je n'approuve pas ceux que l'indigence de leur sensibilité conduit à mépriser la nature au profit des constructions de leur cerveau. Je ne prêche pas pour le cubisme. Mais il suffit que je sache que, loin de me borner à la peinture d'histoire ou à la reproduction des objets naturels, moi, artiste, chrétien, j'ai à traduire des sentiments chrétiens par des

équivalents plastiques. Si je suis bien pénétré de cette théorie des correspondances, je puis librement étendre et varier mon vocabulaire, l'enrichir de tout ce que ma sensibilité m'apporte, y faire entre toute la nature, et lui faire parler un langage chrétien [1].

L'essentiel, je le répète, c'est donc de transposer dans le plan propre à l'œuvre d'art, l'émotion que la nature nous donne. Cela est conforme aux exigences de la raison et du sentiment religieux. Cela satisfait la dignité de l'art chrétien, qui ne supporte pas le trompe-l'œil. Cela met au service de l'art chrétien des puissances de suggestion illimitées.

Mais je vois un autre avantage. Un tel art nous oblige à un effort de sincérité qui exclut radicalement le convenu et partant, l'académisme. Représenter, symboliser nos émotions, traduire par de la plastique le sentiment reli-

1. C'est ainsi que Fra Angelico par la porte étroite du Symbole a introduit dans son œuvre, le charme exquis des paysages toscans, la douceur de la vie conventuelle, les cloîtres gris et roses, la fraîcheur des carnations féminines. Cet art débordant de tendresse et de mysticité, est cependant subordonné, plutôt d'ailleurs par intuition que par système, aux mêmes disciplines,

gieux, c'est travailler sur notre fond le plus intime, c'est dégager des mystères de la vie intérieure la claire figure de notre foi. Ainsi, de l'expérience religieuse de l'artiste, de son expérience personnelle, jaillit l'œuvre d'art. Au lieu d'un système d'allégories ou de hiéroglyphes, froid, banal et figé, au lieu de je ne sais quelles conventions doucereuses, d'une imagerie hypocrite et sucrée, au lieu de la peinture d'histoire appliquée à la religion, l'artiste chrétien nous doit donner un art vivant, tiré de son propre fond, et parler le langage de son cœur. Adopter une telle méthode, chercher les correspondances

C'est ce qu'ont trop souvent oublié ses admirateurs et les copistes. On vend à Florence, d'après Fra Angelico, de pâles fadeurs. Le défaut de ces copies est, pour revenir à ma théorie, de méconnaître que le charme de Fra Angelico tient moins à l'objet représenté qu'à la représentation elle-même. Elles veulent le rendre plus naturel. Chez lui, au contraire, il y a transposition, consciente ou non — et je crois plutôt non — des éléments donnés par la sensation, en un langage mystique de couleurs et de formes, selon les traditions de son temps. Ce style virginal qui évoque et suggère plutôt qu'il ne raconte, c'est, n'en doutez pas, du Symbolisme. Transformées à la manière de J. Tissot, de telles scènes cessent d'émouvoir. Un film cinématographique, en représentant avec des figures réelles, l'*Annonciation* qui est en haut de l'escalier de San-Marco, en a fait une scène affligeante.

entre les signes plastiques et les modalités de sa propre sensibilité religieuse, c'est instituer une sorte d'ascèse, où je vois le meilleur rendement de la théorie symboliste. Par des moyens sans cesse renouvelés et sous de multiples influences de temps et de lieu, depuis les Catacombes jusqu'à nos jours, l'art chrétien, toujours vivace, traduit l'essentiel des aspirations de chaque époque. Cette ascèse qui met au service de la Foi notre excès de sensibilité, n'est-ce pas la forme d'art qui convient au temps présent ? Ce que les meilleurs artistes d'autrefois ont fait sans système, faisons-le délibérément. Puisque nous sommes en état de crise, entre plusieurs voies, choisissons la plus haute. Et dans les écoles du passé, prenons comme Maîtres ceux qui ont le mieux représenté la vie intérieure.

Quel croyant un peu sensible met aujourd'hui au mur de sa chambre, le Christ du Guide, ou celui de M. Bonnat ? Qui ne préfère pour alimenter sa piété, la petite sainte Geneviève en prière de Puvis de Chavannes, ou celle qui veille, hiératique, sur la ville endormie ? Allez au Panthéon, essayez de prier devant le *Martyre*

de *saint Denis*. Le talent de l'artiste n'est pas en cause : il existe de lui un *Saint Vincent de Paul*, qui est un noble tableau d'histoire. Mais je vous défie bien d'éprouver là devant une émotion religieuse. Je ne sais si cela n'eût pas été possible à l'époque de Ribeira et du Guerchin. Cela n'est pas possible aujourd'hui.

Voici à côté, dans une douce lumière de l'Ile de France, sainte Geneviève agenouillée au pied de ce grand arbre. La simplicité, la gaucherie du geste, la douceur du ton, l'ordonnance logique mais imprévue, tout cela constitue une sorte de hiératisme nouveau.

Tout à l'heure j'étais au théâtre, je suis ici devant une peinture. L'émotion me vient du sentiment et du style de cette peinture : système de signes empruntés à la nature, qui me sont familiers et clairs, ce n'est pas une scène historique qu'elle me raconte, c'est un état d'âme qu'elle traduit. « Une œuvre naît, d'une sorte de confuse émotion dans laquelle elle est contenue comme l'animal dans l'œuf. La pensée qui gît dans cette émotion, je la roule jusqu'à ce qu'elle soit élucidée à mes yeux, et qu'elle

apparaisse avec toute la netteté possible. Alors je cherche un spectacle qui la traduise avec certitude. C'est là du symbolisme, si vous voulez... », disait Puvis de Chavannes lui-même.

Dégagées du fatras de paroles qui vous les ont, je le crains, fait paraître subtiles et paradoxales, je place ces idées sous son haut patronage. Méditez-les devant la Sainte Geneviève.

III

LES NOUVELLES DIRECTIONS DE L'ART CHRÉTIEN[1]

Mesdames, Messieurs,

Il est facile de faire la critique de l'art religieux moderne, d'en montrer les infirmités, l'indigence, et cette tâche ne m'effraie point. Mais, quant à discerner les causes de cette décadence et surtout à proposer, pour y remédier, des directions efficaces, cela est infiniment moins aisé. Je veux essayer de faire cette critique aujourd'hui devant vous, non pour le vain plaisir de nous dénigrer, mais pour en tirer des réflexions et des résolutions utiles, et aussi des raisons d'espérer. Nous sommes réunis ici pour nous exciter à l'espérance.

« La foi que j'aime le mieux, dit Dieu, c'est l'espérance. »

Et Péguy ajoute :

1. Conférence faite à la Revue des Jeunes, février 1919.

« Mais l'espérance, dit Dieu, voilà ce qui m'étonne moi-même, Et je n'en reviens pas, Cette petite espérance qui n'a l'air de rien du tout, Cette petite fille espérance, Immortelle. »

Nous sommes ici pour espérer ensemble ; nous croyons tous qu'une renaissance de l'art religieux est possible, et même qu'elle est prochaine. Nous croyons que le moment est favorable, nous avons nos raisons.

Avant même qu'il fût question de reconstruire, avant que les Boches fussent venus saccager et détruire nos édifices sacrés, dans les années qui ont précédé la Grande Guerre, on constatait déjà chez nous un renouveau de l'art décoratif, en même temps qu'un réveil du sentiment religieux. Nous jugions cette coïncidence heureuse. La guerre n'a rien affaibli, bien au contraire, de ces activités convergentes. A la plus grande pitié des église de la France envahie et dévastée, correspond un sursaut de foi et d'énergie. Chargées de souvenirs, victimes des Barbares, témoins de leur brutalité et de notre héroïsme, foyers de paix, de concorde et de civilisation, nos églises martyres seront relevées.

Elles seront relevées avec piété, avec amour et, souhaitons-le, avec unanimité : je pense que les pouvoirs publics comprendront quel est leur devoir.

Il faut que nos provinces ravagées se recouvrent, comme autrefois, d'une blanche parure d'églises neuves. Il y a des artistes que leurs convictions et leurs études désignent pour cette grande tâche. Il y a des artistes qui veulent, comme Pierre de Craon, le héros du drame de Claudel : « Que l'église nouvelle ne soit point un vaisseau vide, et comme une vaine paroi, mais à la façon d'un organe vivant et d'un engin que l'on combine. » Il faut pour créer cet organe et combiner cet engin d'apostolat et d'apologétique, que les mêmes forces de l'âme française qui ont gagné la guerre, organisent les arts de la paix. Ce sont les mêmes qualités de volonté lucide, de discipline, de pondération, de patience, c'est le même amour que nous devons consacrer à la reconstruction de la France — de la France dévastée, mais aussi de la France idéale, atteinte dans son intelligence, menacée dans son activité et dans son art par

les fausses doctrines, l'ignorance, la routine et le désordre.

Il dépend de nous que les leçons de la guerre ne soient pas perdues. Il n'y a plus d'art chrétien, disait Proud'hon, parce qu'il n'y a plus de société chrétienne. Dans la France de demain, la société chrétienne aura sa place, sa place toute grande. Il y aura donc un art chrétien.

Les tendances d'avant la guerre correspondaient déjà, je l'ai dit, à nos espérances d'aujourd'hui. Cela est vrai de la France, cela est vrai de toute l'Europe. Sans parler des empires centraux et de la fameuse école bénédictine de Beuron, on peut dire que catholiques et protestants rivalisaient d'activité. Il n'est pas jusqu'aux Russes, avec Vroubel et Rœrich, qui n'essayaient de rajeunir les formules de l'église orthodoxe. Partout où l'esprit décoratif se renouvelle, et partout où la foi est ardente, des œuvres remarquables se produisent. Dans la patrie de Joergensen, en Danemark, le peintre Skovgaard réalise dans la cathédrale de Viborg un des plus curieux ensembles décoratifs de notre époque. En Hollande, où les conversions

sont nombreuses, les catholiques construisent à Haarlem une magnifique cathédrale, leur grand peintre est un novateur, Jean Toorop. En Angleterre où la vie catholique est intense, on admire la nouvelle cathédrale de Westminster, et nous savons que l'influence de Burne Jones et de ses œuvres n'a pas été étrangère à la conversion de Dom Destrée. Que citerai-je encore ? Les peintures de Sert, dans l'église de Vicq en Catalogne, et l'église de la Sagra Familia, de Gaudi, près de Barcelone ; en Suisse, à Fribourg, les somptueux vitraux du Polonais Mehoffer, et à Genève, ceux de Cingria...

Je regrette de ne pouvoir vous donner qu'une sèche nomenclature : la moindre image, la moindre photographie ferait bien mieux notre affaire. Surtout pour la France où nous sommes si prompts au dénigrement, je voudrais par exemple une collection de reproduction des œuvres d'architecture religieuse de ces vingt-cinq dernières années. Je ne vois pour combler cette lacune que les études forcément succinctes du R. P. Abel Fabre, dans ses remarquables *Pages d'Art chrétien*.

Il m'est arrivé, au cours de mes promenades en France, de découvrir parfois des églises, des chapelles, des couvents neufs, intéressants. Ce sont hélas ! des exceptions. N'importe, si l'on compare à ces nouvelles églises les monuments civils de la même époque, les caisses d'épargne, les hôtels de ville, les écoles, les maisons de rapport, il faut convenir qu'ils sont inférieurs en beauté aux monuments religieux. La ville de Lyon a-t-elle quelque chose dans l'architecture civile à opposer à Fourvière, et le Sacré-Cœur de Montmartre, n'est-il pas un plus beau monument, et plus original, que le Grand Palais ?

La Société de Saint-Jean, que tout le monde maintenant connaît, car elle a, Dieu merci ! fait beaucoup depuis la guerre pour stimuler le mouvement actuel, la Société de Saint-Jean, — sous la présidence et sous l'impulsion heureuse de M. Henry Cochin, — a institué divers concours en vue, par exemple, de la reconstruction des églises dévastées ; mais son principal titre à notre reconnaissance doit être l'organisation de l'Exposition d'Art chrétien en 1911 au Pavillon de Marsan. On pouvait voir là en

raccourci tout l'effort de l'art religieux moderne. Cela commençait pour la France à Puvis de Chavannes et finissait à Marcel Lenoir. Entre deux, des artistes comme Mme Lucien Simon, Besnard, Carrière, Desvallières, Paul H. Flandrin, Lameire, Lerolle, et tant d'autres que j'oublie, et Forain, le Forain des *Pèlerins d'Emmaüs*, y étaient bien représentés. Il ne manquait d'important que Borel, célèbre peintre lyonnais qui trouva grâce devant la critique acerbe de Huysmans. Une exposition analogue eut lieu l'année suivante à Bruxelles. Elle comprenait un apport considérable d'art allemand, un apport remarquable d'art anglais. Depuis la guerre, les expositions d'art liturgique qui se sont tenues au Pavillon de Marsan montraient, surtout dans la chasublerie, un progrès réel, l'application ingénieuse par les mains des femmes, des ressources de l'art décoratif d'aujourd'hui aux thèmes traditionnels de l'art sacré, l'accord du goût moderne et de la liturgie. Voilà, je pense, un bilan qui n'est pas méprisable.

Si j'ajoute à cela que dans une partie du public catholique, secoué de sa torpeur par les

invectives de Huysmans, la mode est venue de médire des « bondieuseries » du quartier Saint-Sulpice ; si j'ajoute que des publications nouvelles et des groupements nouveaux se fondent, comme l'excellente Revue bénédictine, *la Vie et les Arts liturgiques*, ou le groupe de l'*Arche*, ou encore la Ghilde de Notre-Dame, ou les Amis des Arts liturgiques ; si je constate enfin que, sous les auspices de la puissante *Revue des Jeunes*, une assistance comme celle-ci, aussi nombreuse et sympathique, a pu se réunir pour entendre traiter la question de l'art religieux moderne, je suis en droit de dire que la situation est favorable ; et ce sont bien là les pronostics d'une renaissance.

Il ne faut cependant pas croire que la partie soit gagnée pour l'art religieux moderne. Il y a de terribles forces d'inertie. Les causes de décadence subsistent. Elles ne sont d'ailleurs pas spéciales au monde catholique, elles tiennent à notre état social, à notre civilisation industrielle et utilitaire, à notre éducation, à toutes nos idées fausses et à nos préjugés.

Je vous ai donné d'abord nos motifs d'espérer.

Je dois maintenant, si nous voulons qu'un tel entretien soit utile, vous faire voir quels sont ces préjugés ennemis de l'art religieux, ces forces d'inertie.

N'attendez pas que je dramatise le sujet. Comme je suis persuadé qu'une des causes de décadence, c'est le divorce entre l'art et la vie, le manque de collaboration entre le public et l'artiste, je ne prendrai pas le ton romantique de Huysmans ou de Léon Bloy. On charge un peu trop le clergé et « le bourgeois » de tous les péchés d'Israël. Sans doute les responsabilités du clergé et des catholiques sont lourdes. Mais faisons comme si notre public était ce qu'il devrait être, c'est-à-dire notre collaborateur, et comme si l'artiste n'avait qu'à traduire, sans doute avec un peu d'avance, les idées et les sentiments de la collectivité. Je serais plutôt tenté de dire : Public, tu es mon maître ; en pensant que, finalement, l'art est toujours le reflet de son milieu, le miroir de son temps, et que, l'histoire le démontre, l'artiste n'est un être d'exception que parce qu'il précède et qu'il prédit. Au lieu de dénigrer

notre époque, essayons de définir le mal, d'en connaître les causes ; nous chercherons le remède ensuite.

Huysmans a rendu de grands services à la cause de l'Art religieux, je lui reproche toutefois deux choses ; c'est d'avoir méconnu dans le présent et dans le passé de grands artistes et de nobles tentatives, Lesueur ou Puvis de Chavannes par exemple, ou les Élèves d'Ingres ; ensuite, d'avoir déploré l'absence d'un art religieux moderne, alors qu'il n'aimait que le Moyen âge. Pour lui le principal ennemi de l'Art sacré, c'était le Diable. Vous vous rappelez la fameuse prosopopée des *Foules de Lourdes*.

— Je vous suis à la piste, dit le Diable à la sainte Vierge, et partout où vous vous arrêterez, moi je m'établirai. Vous ne serez jamais débarrassée de ma présence. Vous pouvez avoir à Lourdes toutes les prières qui vous plairont... En un siècle que je malaxe et pervertis à ma guise, vous découvrirez peut-être même de la sainteté dans les âmes éparses à vos pieds, c'est encore possible. Mais l'art qui est la seule chose

propre sur la terre après la sainteté, non seulement vous ne l'aurez pas, mais encore je m'y prendrai de telle façon que je vous ferai insulter sans répit, par le blasphème continu de la Laideur, et j'obnubilerai à tel point l'entendement de vos évêques, de vos prêtres et de vos fidèles qu'ils n'auront même pas la pensée d'écarter de vos lèvres le calice permanent de mes injurès... »

Un autre écrivain, doublé d'un peintre remarquable, M. Alexandre Cingria, a écrit de son côté cette page curieuse :

Le genre sacristie a vécu. Ce genre sacristie constitue le faux esprit du catholicisme au XIXe siècle... État d'esprit qui se traduit par cet art littéraire et archéologique, pseudo-gothique, pseudo-roman, pseudo-byzantin, auquel le pire style jésuite est préférable parce qu'il est vivant... Fausse pruderie qui, prêtant à la vie et à l'art un attrait dangereux, donne à tout ce qui est vivant et beau une apparence de plaisir sensuel dont l'art aussi bien que la vie sont tout à fait innocents. Tout cela n'est qu'un immense piège du démon, *insidia diaboli*, le roi de l'obliquité, des demi-mesures, des tièdes, de ce qui est terne, morne, morose et tristement laid [1].

1. *La Décadence de l'Art sacré.* Édition des *Cahiers Vaudois*, à Lausanne. En vente à l'Art catholique. Paris, Prix : 3 fr.

Je n'y contredirai pas. — Admirez en passant, que cette critique est déjà plus fine que celle de Huysmans. — La pensée du Diable est efficace. Puissent les pieux donateurs qui offrent à leur paroisse un Sacré-Cœur ou un saint Antoine de Padoue, le choisir de telle sorte que le diable n'ait aucune part à leur générosité !

M. Cingria, dans son livre, *La Décadence de l'Art sacré*, a donc très profondément analysé les causes de cette décadence. Mais je préfère encore le petit essai de M. l'abbé Marraud, intitulé *Imagerie religieuse et Art populaire*. Vous savez qui était l'abbé Maraud. Ce jeune homme, sous-diacre en 1914, et lieutenant d'infanterie, fut tué au début de la guerre en Argonne au moment où il exécutait lui-même une reconnaissance, à la place d'un sous-officier père de famille, et cela le lendemain du jour où il avait été proposé pour le grade de capitaine. Il était le défenseur-né de la valeur apologétique de l'Art. Avec une perspicacité étonnante, une magnifique élévation de vues et la plus chrétienne modération, il avait pénétré toutes les difficultés du problème et proposé des solutions.

Je ferai à sa brochure de fréquents emprunts.

Et d'abord il avait vu ceci. Les catholiques ne comprennent pas le rôle apologétique ni même le rôle liturgique de la Beauté. C'est pour eux, disait-il, « une sorte de friandise, qui attire les fidèles, qui corse le programme. » Et il évoquait le dénuement, l'indigence esthétique des quartiers neufs, des quartiers ouvriers ou d'affaires de nos grandes villes, — « les rues droites, bordées de casernes, où, à part les chevaux chaque jour plus rares, l'homme moderne ne voit passer de formes vivantes, qu'empaquetées dans de rigides tuyaux d'étoffes... Si l'on se penche sur sa vie intérieure, on la voit graduellement envahie par une sorte de mécanisme intellectuel bien plus redoutable encore que l'autre... Comment sans le spectacle de la vie, éveiller le sens du mystère ?... Les œuvres de bienfaisance, les avantages matériels dont un patron philanthrope comble parfois ses ouvriers, ne font le plus souvent que les exaspérer. Ce qu'ils veulent en effet, ce n'est pas être engraissés ainsi qu'un bétail, c'est se libérer de l'étau d'une vie où les contraintes mécaniques tendent à étouffer tout

mouvement spontané de la personne. Lorsqu'ils demandent de quoi vivre, ils croient demander à participer aux jouissances des bourgeois, mais au fond c'est l'aspiration à s'élever à cet idéal qui les anime...

« Qui pourra les satisfaire ? Nous seuls. » (nous, c'est-à-dire le clergé catholique.)

« Et si l'on parcourt, continue l'abbé Marraud, le cœur serré, un de ces lépreux quartiers de banlieue industrielle où vivent les hommes d'aujourd'hui, et qu'on se demande comment y faire pénétrer un peu d'harmonie, de beauté, de communion d'âme, on songe naturellement aux centres de vie commune. On les reconnaît vite, hélas ! ce sont le café, la guinguette du dimanche, le cinéma, le music-hall, les bureaux de la mairie. Mais si l'œil rencontre quelque église ou quelque chapelle de secours, si médiocre soit-elle, nous sentons que là est le seul centre d'où l'on puisse faire rayonner de la beauté. »

J'ai tenu à vous lire toute cette page : elle pose supérieurement le problème de l'Art à l'église. Et maintenant je le demande, a-t-on

tenu compte dans la construction, dans l'aménagement de la plupart des nouveaux lieux de culte, a-t-on tenu compte de ces exigences légitimes de l'âme, que signale l'abbé Marraud ? A-t-on vu que l'Art n'est pas du superflu ? Mesdames et Messieurs, j'aborde ici un point délicat. Aussi bien j'ai entrepris de tout dire. Je m'adresse au clergé, aux fidèles, et je demande : Avez-vous un budget des Beaux-Arts ? La charité chrétienne subvient à toutes les misères, et dans la société française actuelle, telle est la profusion des œuvres qu'on peut dire qu'aucune infirmité, aucun besoin n'échappe à sa sollicitude — sauf le besoin d'Art et de Beauté. C'est le parfum de grand prix dont les Apôtres disaient déjà avec indignation : *A quoi bon cette perte ? On aurait pu vendre ce parfum très cher et en donner le prix aux pauvres...* Avouez que les dépenses d'un Jules II ou d'un Léon X pour les Beaux-Arts vous scandalisent. Il y a chez les catholiques français un vieux levain de jansénisme et même de calvinisme, qui vous fait trop souvent oublier ce que Notre-Seigneur répondit aux Apôtres au sujet du parfum de

Madeleine : *C'est une bonne action qu'elle a faite à mon égard.*

Sommes-nous devenus indifférents, hostiles à ce genre de bonnes actions ? Quand un pauvre diable d'artiste pénètre dans une sacristie bien chauffée ou dans un presbytère cossu, que lui dit-on presque toujours ? « Nous aimons les arts, mais nous n'avons pas d'argent. » Les arts se paient comme tout le reste et il faut que l'artiste vive. Il dira donc, en sortant : que ne suis-je aimé comme le couvreur, le maçon ou le fumiste ! Que de belles choses je ferais sur ces murs, quelle féérique parure de vitraux je tendrais sur ces fenêtres si j'étais seulement traité comme le plombier ou l'électricien ! Que ne puis-je prélever sur le budget de la fanfare du patronage, sur le fonds du cinéma et des chansonnettes comiques ! Et alors, dans ce lieu de culte janséniste où l'art n'entre pas, où l'on ne dépense que pour le pratique, pour l'éclairage ou le calorifère, où il n'y a pas de budget des Beaux-Arts, il faut bien tout de même un certain décorum, un minimum de décoration, et alors on s'adresse au marchand d'objets reli-

gieux ; et c'est le triomphe de la camelote.

L'objet religieux est un article de bazar qui tient la place de l'objet d'art, c'est le papier d'Arménie qui remplace le parfum de Madeleine. Nous n'aurons rien obtenu tant que le clergé et les catholiques ne seront pas persuadés de son insuffisance, disons mieux, de son inconvenance. Il est commode parce qu'il est facile à se procurer dans ces comptoirs ou l'on vend pêle-mêle des chasubles, des chemins de croix, des calices de tous les styles cotés. Il passe pour économique parce qu'il est fait en série, et qu'il est tarifé sur les catalogues. Il donne l'illusion de l'art dont il n'est qu'une basse contrefaçon. Je trouve inadmissible que nous réservions à la maison de Dieu, au saint sacrifice de la Messe, une catégorie d'accessoires en simili dont personne ne voudrait pour décorer son chez soi. Qui de vous, mesdames, consentirait à exhiber dans son salon de ces horreurs qui trônent sur les autels ? Que diriez-vous parmi le luxe si respectable où se conservent vos traditions de famille, que diriez-vous de ces statues peinturlurées, ornement de nos églises ? Vous me ré-

pondrez qu'on n'en trouve pas d'autres, et l'objection est sérieuse : j'y répondrai.

J'entends bien aussi qu'il faut du bon marché, et donc, qu'il faut utiliser la machine, puisque nous sommes à une époque de machines. — On ne sait pas tout ce que le travail de la main conférait de sensibilité au moindre objet d'autrefois. Tout ce que nous voyons dans nos églises de campagne, les statues taillées à coup de hache, les stalles grossières mais qui sont l'ouvrage appliqué du menuisier du coin, tout ce qui est brodé, ciselé, repoussé avec amour, a quelque chose d'humain que la machine ne donne pas. — Mais employons la machine, j'y consens : ce n'est pas une raison pour que le fabricant, le commerçant, impose son goût, et, parce qu'il a choisi un modèle stupide, que la catholicité s'en contente. Il y a toujours eu de mauvais modèles : il n'y avait pas la machine pour les multiplier. L'artiste pourrait devenir fabricant, s'il y était encouragé, et le fabricant deviendrait homme de goût, cela s'est vu et cela existe, s'il sentait chez les catholiques la préoccupation de la Beauté. S'adresser à l'artiste ne serait pas

non plus tellement coûteux qu'on se l'imagine : c'est une légende soigneusement entretenue.

Il faudrait enfin un peu de discipline, et c'est peut-être le plus difficile. Le clergé se trompe : mais il se trompe le plus souvent parce qu'il se plie aux fantaisies des donateurs. De là ces assemblages d'horreur hétéroclites, qui déconcertent.

Un curé de Genève [1], pour qui je m'honore d'avoir travaillé — homme de bon sens et de bon goût, et que la mort, hélas ! vient de nous enlever, — avait réussi à faire de son église un monument exemplaire, où tout est harmonieux, esthétique et neuf, où l'*objet religieux* n'a point de place. Mais c'est en imposant autour de lui une stricte discipline qu'il a pu conserver la beauté et la logique de l'édifice construit par ses soins. Venait-il un fidèle désireux d'offrir une statue, un vitrail, un tapis ? On acceptait son offrande, mais jamais *en nature* : le curé et l'architecte [2] décidaient ensemble l'emplacement, la couleur, les proportions, et choisissaient

1. M. l'abbé Jacquet, curé de Saint-Paul, mort en 1919.
2. Mon ami Adolphe Guyonnet.

l'artiste. On leur faisait confiance. Et quel que soit le talent du sculpteur ou du verrier, c'était toujours une œuvre d'art exactement adaptée à l'architecture, à l'éclairage, à l'esprit décoratif de l'église. Rien n'y entrait qui ne fut composé expressément pour elle. Rien n'y entrait qui ne fut d'inspiration moderne. On obtenait ainsi une homogénéité parfaite, un rayonnement égal de beauté. Cela se passait à Genève : je ne saurais dire quelle sympathie pour le catholicisme une telle église inspire dans les milieux protestants, quelle force d'expansion elle met au service de la Foi.

Si nous supportons avec tant d'indifférence la camelote à l'église, c'est que nous considérons la décoration du lieu saint comme un décor de théâtre, comme une sorte de mise en scène où l'illusion suffit. Qu'importe que les accessoires du comédien soient en carton s'ils trompent l'œil ! Pour moi je ne puis comprendre que le trompe-l'œil, sous une forme quelconque, soit admis à l'église. Tout mensonge est insupportable dans le temple de vérité.

Je veux que les matières qui y trouvent place

soient, non pas forcément riches et précieuses, mais sincères et véridiques, comme la parole qu'on y prêche, comme le Dieu qui y habite. Il ne s'agit pas de simuler un vain luxe. C'est l'esprit même de la liturgie de la messe — comme ce fut celle des sacrifices de l'ancienne Loi — que les créatures inertes qui y sont associées, comme signes ou comme instruments, soient exemptes de tromperie et de maquillage. Les lambris du temple de Jérusalem étaient de cèdre authentique ; on n'avait pas encore inventé le faux bois, cet infâme *ersatz* qui permet aujourd'hui de simuler à peu de frais, des sculptures du xve siècle avec leur ancienne patine. Le vin de messe ne doit pas non plus être frelaté. Pourquoi la garniture de l'autel, la porte du tabernacle seraient-elles en toc, dorées avec du bronze en poudre, ou faussement gothiques ? Pourquoi ne pas se contenter de pauvres candélabres en vrai bois, si l'on ne peut en avoir de précieux, et pourquoi cet affreux clinquant qui installe l'insincérité et le mensonge sur l'autel du Dieu vivant ?

C'est pour la même raison que j'écarte résolu-

ment la copie des styles d'autrefois. Le faux roman, le faux gothique sont aussi déplorables que le faux bois ou le faux marbre. On construit des chapelles, des églises, en ciment revêtu de staff, où l'on introduit après coup des semblants de nervures, des semblants de contreforts. Qu'est-ce que ces procédés d'antiquaires sans scrupules, fabricants de vieux-neuf, qui d'ailleurs ne trompent personne ? Nous savons bien que ces nervures et ces contreforts ne servent à rien, qu'aucune poussée des voûtes ne les légitime, qu'elles ne sont là que pour tromper et pour mentir !

Cela flatte une autre manie ; la manie archéologique. Il y a des gens, disait à peu près Léon Bloy, qui ne peuvent se mettre à genoux sans vérifier si la voûte au-dessus d'eux est en plein-cintre ou en ogive. Une mode macabre a associé à l'idée de piété toutes les formes mortes d'architecture. Une église ne doit être que romane ou gothique. Je me hâte d'ajouter que c'est une manie qui ne sévit pas seulement dans l'architecture religieuse. Et par exemple, les tapissiers et les marchands de meubles trouvent plus

facile de reproduire en série la salle à manger Henri II, le salon Louis XV, la chambre Louis XVI, plutôt que de créer des formes et des décors adaptés à la vie moderne.

Dites-vous donc, quand vous voyez une église neuve : Est-ce que c'est bien là un abri pour la prière ? un tabernacle du Dieu eucharistique ? Mais ne demandez pas de quel style c'est. Sotte question en vérité que celle qui nous suppose obligés, nous les artistes d'aujourd'hui, de refaire indéfiniment ce qui a été fait avant nous : sotte question qui postule la stérilité de la pensée catholique moderne, et qui tend à substituer le culte superstitieux du passé à la confiance dans le présent et dans l'avenir. L'art créateur, pour qui il est des « recommencements sans fin », ne doit pas être enchaîné par l'archéologie. Oui, il y a des églises neuves de style connu, des romanes, des gothiques qui cependant ne sont pas pieuses, qui sont des gares, des casinos, des salles d'opérations, ou comme le disait drôlement Huysmans : « des dépôts de machines, des rotondes à locomotives ». On a fait vers 1830 des baromètres de style gothique

qui ne sont pas pour cela édifiants. Il n'y a rien de sacré, disait Ruskin, dans un arceau, dans une ogive, dans un arc-boutant. Au Moyen Age on construisait dans le style de l'époque, et c'est ce que nous devrions faire.

Je prie qu'on se souvienne que par un préjugé contraire au nôtre, le XVIIe siècle, notre glorieux XVIIe siècle a beaucoup détruit. Au XVIe, lorsque Bramante démolit l'antique et vénérable Saint-Pierre pour construire le nouveau, et qu'ainsi il mérita le surnom de *Rovinante*, il y eut bien des protestations ; mais Jules II voulait, comme il l'a dit lui-même, *bâtir un temple comme il n'en avait jamais existé*, et tout le monde faisait confiance au pape humaniste, à la Renaissance, à l'art moderne. C'est le même état d'esprit que nos futuristes italiens poussent à l'extrême : ils voudraient mettre à la place des canaux de Venise, de larges avenues comme à Chicago. Ce fanatisme me fait horreur. En demandant place pour l'art moderne je ne souhaite aucune destruction. On admet ce que les siècles antérieurs au XIXe n'admettaient pas, — la restauration dans le style.

Je vais plus loin. Je veux, par exemple, qu'en attendant que nos sculpteurs soient achalandés, nous mettions de bons moulages, mais qui ne soient pas maquillés, à la place que l'art moderne n'a pas encore su remplir.

J'ajoute à ce propos ceci. S'il est difficile de créer par exemple un modèle de Sacré-Cœur unique, valable pour tous les cas possibles, il est relativement facile de faire pour une destination donnée une statue ou un bas-relief supportables. Je vantais tout à l'heure la discipline et ses heureux effets dans une église de Genève. J'appelle maintenant votre attention sur la vertu de patience. Nous sommes trop pressés. Nous vivons trop vite. Est-ce qu'il y avait des grands magasins d'objets religieux à Florence, à l'époque du Quattrocento ? Et pourtant les églises d'alors n'ont manqué ni de peintures ni de statues. Il y avait des ateliers, des boutiques d'artisans, et nous savons par les archives que les pieux donateurs de ce temps-là, les paroisses, les corporations, les communes, n'achetaient pas du « tout fait ».

Il y a autre chose encore que l'impatience, ou

l'économie mal entendue de temps et d'argent ; autre chose aussi que le préjugé archéologique et passéiste dans cette préférence pour les pastiches. Pourquoi cette peur de ce qui est vivant ? Pourquoi cette tendance à ne pas considérer comme sérieux ce qui est actuel ? M. Cingria a bien vu là le rôle de l'esprit de mort et d'ennui. « Les dévots, dit-il, sont habitués à cet art fantômal, et tout effort qui cherche à faire entrer un peu de vie dans les églises leur semble, par contraste, immoral, profane et païen. Pauvre vie, fille de Dieu, que le démon a chassée des temples pour lui substituer la peur de la vie ! »

On veut dans nos églises un art *comme il faut.* Il s'est formé là-dessus une tradition falote, où le hiératisme et l'académisme se combinent pour engendrer l'ennui. N'importe quelle composition scolaire, pourvu qu'elle soit solennelle et froide, peut devenir une page d'art sacré. Les artistes académiques qui partagent les mêmes préjugés, la même peur de la vie, proposent des solutions de juste milieu, et de tout repos. Cela est correct et respectueux de

toutes les formules. Dans le vitrail, dans l'imagerie, dans la décoration murale, je dis même dans l'ornement, de tristes imitations d'Ingres et de Flandrin qui ne conservent de leurs modèles que la froideur, continuent de sévir, sans jamais toucher personne. Ces misérables poncifs sont autant de masques qui dissimulent l'indigence de la pensée et l'absence d'émotion. On les accepte par habitude, par indifférence, et finalement certaines fadeurs, certains gestes faux, certaines draperies à dormir debout, sont devenus comme le faux gothique, inséparables de l'idée de piété.

On dit que c'est bien dessiné. Autre travers. Au lieu d'apporter devant l'œuvre d'art une humble sympathie, on y vient avec une mentalité de professeur de dessin. Ne dites pas, comme je l'ai entendu récemment à l'exposition de Degas, ce prodigieux dessinateur : Voilà un bras qui est trop long ou trop court, une jambe mal emmanchée. Ce genre de critique, qui d'ailleurs ne demande pas de connaissances spéciales, on ne l'a pas épargnée à Ingres lui-même, ni à Delacroix. Fra Angelico non plus ne savait pas

dessiner, et entre nous, on trouverait beaucoup à redire au dessin de Raphaël, et même de M. Luc Olivier Merson. C'est le lieu de rappeler que M. Ingres disait : Il n'y a pas de dessin exact ou inexact, il n'y a que du dessin beau ou laid.

Ainsi pour les églises pauvres nous avons l'objet religieux fabriqué industriellement, clinquant et frelaté. Pour les églises riches, l'art figé, ennuyeux, académique, faussement traditionnel. La seule ressource d'expression qu'un tel art possède encore, outre le souvenir affadi des œuvres classiques, c'est l'expression sentimentale. Il est à la fois poncif, romance et mélodrame. Il donne aux personnages sacrés un air niais, pommadé, des yeux blancs et la bouche en cœur.

Dans cette région des choses doucereuses et langoureuses, on retrouve le reflet des pires médiocrités de la décadence italienne, comme le Christ de Guido Reni, et en même temps le genre de mièvrerie léchée, spécial à certaines cartes postales, à certaines figures de cire pour vitrines de coiffeur. De telles images déshonorent

notre iconographie religieuse. On enrage de voir dans le représentation du Fils de Dieu et des saints les mêmes fadeurs qui dans les sujets profanes servent à émouvoir la plus vulgaire sensualité.

Ai-je chargé ce tableau de notre décadence ? Je ne le pense pas. Après cette critique négative, il me faut montrer vers quel ordre s'achemine et doit s'acheminer l'art chrétien.

Tandis que la plupart des catholiques restent attachés à ces préjugés et à ces routines, l'art évolue comme la société, l'activité intellectuelle du catholicisme se renouvelle. Les élites religieuses qui façonnent les foules de demain, qui sont le sel de la terre, ne se sentent plus rien de commun avec ces formes d'art surannées. Rien en elles ne traduit plus leurs aspirations. C'est pourquoi le plus souvent, ces élites se désintéressent de l'art et de sa valeur apologétique.

Il est naturel, il est désirable qu'un artiste participe à l'évolution de la société au milieu de laquelle il vit, et qu'il traduise, avant même qu'elle les discerne nettement, le bouillon-

nement des forces neuves qui s'agitent en elle.

Qui de nous n'a été frappé du style suranné (et parfois jusqu'au ridicule) de certaines formules de prières, que les éditeurs paresseux réimpriment imperturbablement depuis un siècle ou deux. L'art religieux souffre de trop ressembler à cette pieuse littérature de pensionnat. Sans doute le Dogme et la Mystique ne changent pas. Mais s'il est vrai que la pensée et la sensibilité de l'homme soient conditionnées et comme imprégnées par les circonstances de lieu et de temps, à plus forte raison, les façons d'exprimer cette pensée et cette sensibilité sont-elles sujettes à d'incessantes transformations. Nous ne voyons guère parmi les modernes, d'œuvres plastiques qui correspondent aux formes de pensée d'un Léon Bloy, d'un Paul Claudel, d'un Péguy ou d'un Sertillanges.

Ce qui rend indiscutable la valeur des écrivains que je cite ce sont les conversions qu'ils ont faites. Leurs curiosités, leurs originalités littéraires ont bien servi leur pensée. Avons-nous un art sacré qui soutienne avec autant de force et de nouveauté le prestige du catholicisme ?

« Synthèse des arts en vue de l'exercice extérieur de la prière et au bénéfice de la prière intérieure, telle serait la formule exacte, écrit le P. Sertillanges. Beauté de la vie humaine reliée à Dieu par le Christ avec toutes ses dépendances et dans l'intégrité de ses épanouissements possibles : tel en serait l'effet. » Ces magnifiques formules me suffisent : je ne chercherai rien d'autre pour définir les besoins esthétiques de l'âme actuelle, et je voudrais vous faire sentir comment les tendances de l'art moderne s'accordent avec ces besoins.

S'il y a quelque chose de caractéristique et de certain dans l'évolution générale de l'art depuis cinquante ans, c'est qu'il tend de plus en plus à s'évader du naturalisme, du sens littéral de la réalité pour s'orienter vers le sens spirituel, vers la synthèse, vers l'expression décorative.

Que s'est-il produit de notable dans la peinture depuis le réalisme de Courbet et de Manet ? Qu'est-ce que c'était que l'Impressionnisme, le Symbolisme, l'Art nouveau, le Cubisme ?

Qu'on le veuille ou non, dans le domaine des idées, de la politique et des arts, il faut tenir le

plus grand compte des courants qui entraînent et passionnent la jeunesse. L'histoire des écoles et des styles n'est que la série des efforts des générations successives pour se dépasser, se surpasser l'une l'autre et pour s'adapter à la courbe de leur époque.

L'impressionnisme a été le premier pas hors de l'ornière naturaliste : quelque chose d'analogue à ce que fut la philosophie de Bergson, par rapport au matérialisme scientifique. Les génies les plus représentatifs, je ne dis pas de cette école, mais de ce style — un Degas, un Renoir, un Rodin, — ont commencé par l'étude analytique de la nature pour aboutir aux synthèses les plus abrégées et les plus audacieuses. Il ne s'agissait à l'origine que de traduire la sensation dans sa spontanéité, sa fraîcheur, sensation qu'il fallait demander aux contacts de la vie moderne. Sous l'influence des Primitifs et des Japonais, et en réaction contre les conventions de l'ancienne Académie, les impressionnistes cultivèrent amoureusement leur sensibilité et leur sincérité. Ils ne voulaient que voir la nature à travers leur tempérament, non telle qu'elle est,

mais telle qu'elle leur paraissait être à un moment donné, dans une disposition d'esprit donnée. Ils s'efforçaient de saisir la mobilité des choses : le subjectivisme se substituait au réalisme, et l'on arrivait à concevoir qu'un paysage peut être un état d'âme.

En même temps Puvis de Chavannes, continuant les grandes traditions de la peinture classique, faisait entrer dans ses compositions l'observation naïve de la nature, les harmonies subtiles chères aux impressionnistes, et inaugurait l'usage systématique d'un mode d'expression, vieux comme les arts eux-mêmes, mais discrédité par les modernes, le Symbolisme.

Ainsi, l'ancienne Académie *idéalisait*, ramenait la nature à un type conventionnel, au beau idéal. En réaction, les réalistes *copiaient* strictement ou brutalement la nature. Les impressionnistes, au lieu de la reproduire, la *représentaient* selon les exigences de leur sensibilité. Puvis de Chavannes la *transposait* dans le domaine de la peinture et de la poésie ; il *suggérait* au lieu de décrire. Voilà la suite des idées en peinture.

Cette évolution spiritualiste était favorisée par le prestige des jeunes écoles littéraires d'alors, par l'exemple de Baudelaire, de Verlaine et de Mallarmé, par le besoin d'idéal qui se manifestait dans la philosophie comme dans les lettres. En même temps, les progrès de la photographie incitaient les vrais artistes à exprimer quelque chose de plus que la réalité matérielle, et décourageaient les autres. Les maîtres de la jeunesse artistique étaient Gustave Moreau, Puvis, Odilon Redon, Gauguin, Cézanne. L'influence de Cézanne est à l'origine du Cubisme et de toutes les manifestations d'art postérieures à l'impressionnisme, — toutes orientées vers la prédominance de l'élément poétique et plastique sur l'élément descriptif. L'abandon du descriptif est le trait commun des jeunes écoles. Et cela est vrai jusque dans les arts du décor : le mouvement décoratif de 1889 appelé Art nouveau et qui se confond au début avec le *Modern style*, était l'épanouissement de la fantaisie de l'artiste, libérée des entraves des styles et de l'imitation. Les écoles les plus récentes ont évolué de plus en plus vers l'abstraction, elles

ont de plus en plus affirmé leur volonté de créer des formules sans rapport avec le réel.

Le Symbolisme, tel que je l'entends ici, ne doit donc pas être confondu avec l'allégorie, ni avec un système de figuration hiéroglyphique comme celui des Catacombes. C'était l'art d'exprimer des sentiments et des idées, non par la *représentation* plus ou moins idéalisée d'un sujet quelconque, mais par les *moyens techniques de la représentation*. C'étaient les formes, les couleurs, les volumes qui devenaient directement expressifs, en vertu de correspondances naturelles entre le visible et l'invisible, entre les apparences sensibles, et d'autre part nos émotions.

« Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. »

C'était ce que le P. Sertillanges appelle : « Parler à l'instinct, en présentant l'idée vivante épanouie en formes d'art, comme l'âme s'épanouit en organes visibles » et il ajoute : « c'est nous traiter selon notre nature. » Un tel art bénéficiait des libertés de l'impressionnisme, en particulier de sa position subjectiviste en

face de la nature, de sa tendance à l'abstraction. Il rétablissait le rôle essentiel de l'imagination dans les arts. Il restaurait la notion du tableau, qui au lieu d'être la « fenêtre ouverte sur la nature », la « tranche de vie », enfin, le trompe-l'œil, — redevenait selon la définition que j'ai donnée à cette époque, « une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées ».

Le pouvoir de suggérer certains rapports entre les idées et les choses a toujours été l'essentiel de l'art. Ce qui était nouveau, c'était sa systématisation. Bien dans l'esprit de notre époque, de nos poètes, de nos musiciens, de nos penseurs, cette systématisation n'a pas encore donné tous ses fruits. C'est là qu'il faudrait chercher des directions nouvelles.

Il n'y a pas d'œuvre d'art vraiment esthétique, vraiment émouvante, qui ne soit symboliste. Je vous ai cité Puvis de Chavannes. Et tenez ! prenons Forain. Lorsque Forain veut exprimer la vénalité du magistrat, la luxure, l'infamie du mauvais riche, du vieux noceur, ou encore l'héroïsme du poilu, la résignation de la

veuve, ou la foi du Pèlerin de Lourdes, que fait-il ? Un dessin photographique, une vue exacte de la réalité ? Non. Il cherche par une série d'éliminations le trait essentiel, caractéristique, la synthèse, l'arabesque qui résume en l'exaltant la physionomie, le drame, l'idée. Il n'est pas de situation psychologique si compliquée soit-elle, qu'il ne traduise par un schéma rapidement intelligible. Quand il a trouvé ce schéma, ce trait synthétique, l'œuvre est faite. Cela, c'est du très grand art. Et c'est ce que j'appelle du symbolisme.

Et Raphaël ! oui Raphaël, lorsqu'il trace dans la Chambre de la signature, au Vatican, ces deux pages immortelles : *la Dispute du Saint-Sacrement* et l'*École d'Athènes*, comment fait-il pour nous amener à « cet état de docilité parfaite dont parle Bergson, où nous réalisons l'idée qu'on nous suggère, où nous sympathisons avec le sentiment exprimé ? » Certes, les guides savent bien nous dire qu'ici sont les Pères de l'Église, là saint Thomas, Dante ou Savonarole, et tous les détails de l'allégorie. Mais ce qui nous donne le grand choc, dans cette

Dispute, [1] appelée ainsi sans doute par antiphrase, car tout y est ordre, calme et harmonie, — c'est l'ordonnance elle-même, ce sont les rythmes de la composition, ce jeu de cercles et de demi-cercles qui, sur deux axes vertical et horizontal, dirige l'attention en haut vers les Trois Personnes, en bas vers le Centre eucharistique ; entre les deux, ménage un vide orné d'un délicieux paysage, mais ce vide c'est le Sacrement qui le remplit. Tandis que l'*École d'Athènes* montre le chaos des doctrines où Dieu n'apparaît pas, les démarches contradictoires de la philosophie humaine. Au-dessous du ciel, caché par une spécieuse architecture, c'est la dispersion, l'isolement des groupes, la discordance calculée des gestes. Et si un peu de symétrie apparaît dans ce magnifique désordre, c'est autour de Platon et d'Aristote, synthétisés de telle façon que toute la pensée de la Renaissance y devient sensible à l'esprit et pour ainsi dire aux yeux.

Il n'est donc pas nécessaire de faire des figures

1. *Disputatio* veut dire débat solennel ; c'est le sujet *littéraire* : il y a un autre sujet.

trop longues, des gestes gauches et de la fausse naïveté pour être symboliste. Nous nous trouvons en présence d'un art franchement décoratif qui s'efforce de faire naître d'emblée dans nos âmes toutes la gamme des émotions humaines par la gamme de sensations qui leur est correspondante. Voilà un art qui veut être un langage dont tous les mots sont dans la nature, langage profondément humain, tellement humain qu'il en est mystique ! Que faut-il pour qu'un tel art devienne chrétien ?

Je dis qu'il est déjà en soi conforme à toute la tradition de notre Foi. La Religion n'a-t-elle pas été annoncée en paraboles ? perpétuée par les sacrements ? et pour nous conduire par le moyen du sensible au suprasensible, ne nous offre-t-elle pas un système de signes, ordonnés en beauté qui est la Liturgie ?

Il fut un temps où, d'après les conciles, le but du peintre était de raconter aux illettrés le fait religieux, les vérités de la Foi. Encore le faisait-on au Moyen-Age avec des artifices destinés à suggérer ce qui, plastiquement, est inexprimable. A plus forte raison aujourd'hui que tout le

monde sait lire, le peintre religieux n'est plus un peintre d'histoire. Tout artiste doit être poète. De la musique avant toutes choses, disait Verlaine. Que le peintre soit Fra Angelico, Rembrandt ou Puvis de Chavannes, ce ne sont pas ses qualités d'historien, ce n'est pas sa documentation qui importent, mais la ferveur de l'émotion qu'il communique. Son ambition doit être d'inciter à la prière, de rapprocher l'âme de Dieu, de l'envelopper comme fait l'orgue, d'une pénétrante atmosphère de recueillement et de piété. Comme la liturgie qui ordonne la prière en commun et qui est l'ornement de la prière, l'art doit procurer au fidèle le bénéfice de l' « ascension spirituelle », selon le mot de Dom Besse. La liturgie, comme l'art, est décorative puisque son domaine est la beauté ; esthétique puisqu'elle se sert des sons et des couleurs pour émouvoir ; symbolique puisqu'elle établit un perpétuel rapprochement entre les images du texte sacré et les vérités révélées, entre les phénomènes de la nature et les phénomènes de la vie intérieure.

Si donc je suis bien pénétré de cette théorie

des correspondances, et si je suis chrétien, je puis faire entrer toute la nature, toute la vie moderne, toutes les ressources de ma sensibilité dans l'œuvre destinée à l'église. Un tel art oblige à un effort de sincérité et pour ainsi dire d'introspection qui exclut le convenu et par conséquent l'académisme. Représenter, symboliser nos émotions religieuses par des formes et des couleurs, c'est travailler sur notre fonds le plus intime. L'œuvre d'art naît ainsi de l'expérience personnelle de l'artiste. Au lieu d'un système d'allégories ou de hiéroglyphes froid, banal, figé, au lieu d'un réalisme sentimental de qualité douteuse, l'artiste chrétien nous doit donner un art vivant, et parler le langage de son cœur. Je vois là une sorte d'ascèse qui met au service de la Foi notre excès de sensibilité. Eh ! sans doute, il y a eu et il y aura d'autres formules, l'art chrétien est inépuisable ; mais s'il doit traduire les aspirations de chaque époque, n'est-ce pas la forme d'art qui convient le mieux au temps présent ?

L'émotion est pour nous l'essentiel de l'art. Encore faut-il réaliser, selon ses lois propres, l'objet qui traduit et transmet cette émotion, en un mot connaître son métier.

Ici se présente dans les arts plastiques, un problème capital, celui de l'imitation. De ce que la représentation de la nature n'est pas le but de l'art, il ne s'ensuit pas qu'il faille tomber dans l'abstraction. L'art est un langage : encore faut-il qu'il soit intelligible, et tout notre vocabulaire est dans la nature.

Le problème de l'imitation est assez analogue au problème de la connaissance en philosophie, et suivant qu'on y fait prédominer le sujet ou l'objet, les solutions varient. J'estime que suivant la méthode ascétique que j'indiquais tout à l'heure, l'artiste moderne, s'il s'efforce d'extérioriser les mystères de la vie intérieure, adoptera nécessairement vis-à-vis de la nature l'attitude naïve, virginale, humiliée de l'artiste du Moyen Age. Naïveté qui n'est point feinte, qui ne s'acquiert pas dans les Musées, — mais qui s'impose à l'âme comme une vertu, comme la forme la plus parfaite de la sincérité. Cette

naïveté — là c'est celle des Primitifs, de Giotto, de Fra Angelico, des statuaires de nos cathédrales. Pour eux, il ne s'agit pas d'exécuter un tour de force, d'exhiber sa virtuosité, il ne s'agit pas non plus de faire du « beau idéal », comme l'école académique, de créer des types généraux d'humanité comme à la Renaissance, des idoles qui sont à elles-mêmes leur propre fin. L'artiste du Moyen Age ne se préfère pas à ce qu'il dit. La nature pour lui, c'est la Création, et les créatures sont les témoins et les signes de la Toute Puissance et la Toute Bonté. Il est l'enfant du Père Céleste et c'est dans cette dépendance, dans cette attitude d'enfant qu'il se plaît. Comme saint François, il est le frère de toutes les humbles choses qui chantent la gloire de Dieu, et ces humbles choses, l'Évangile les lui a rendues plus chères en les associant à l'enseignement divin : les moissons, les semailles, les petits oiseaux et les lys des champs. Si habile artisan qu'il soit, si savant ordonnateur de formes et de couleurs — car dans l'art du Moyen Age la raison ne perd jamais ses droits, — il se retrouve devant la nature plein de candeur et de puérilité.

Voilà comment je propose de résoudre le problème de l'imitation. Mais il est d'autres problèmes. Les hommes de ma génération formés par le kantisme officiel, insurgés dès l'adolescence, contre les disciplines et les institutions, fervents individualistes, n'ont appris que par la pratique de l'art et de la vie, quelle folie c'était de vouloir réinventer à soi tout seul toute la technique, et suppléer par son seul génie à l'expérience des siècles. Nous avons été autodidactes par principes (par mauvais principes), et par nécessité.

C'est un état d'esprit heureusement périmé. On revient à la tradition, au métier. Vous le savez, la *Revue des Jeunes* se propose de mettre de l'ordre dans la vie intellectuelle pour en mettre ensuite dans la société. Le grand moyen qu'elle préconise, la philosophie de saint Thomas, me semble devoir opérer aussi dans les milieux artistiques où l'on réfléchit. Je suis trop ignorant pour me permettre d'aborder ici la question scolastique. Le peu que j'en sais me parait extrêmement opportun à notre époque d'orgueil et d'indiscipline. Si je suis bien renseigné, les

définitions de saint Thomas s'appliquent aussi bien aux arts serviles ou mécaniques qu'aux arts libéraux ; il ne fait pas de différence entre l'artiste et l'artisan, et voilà qui pose bien la question du métier. Mais lorsqu'il dit que le Beau c'est « *Resplendentia formœ super partes proportionatas materiaœ* », le resplendissement de l'idée sur les parties proportionnées de la matière ; surtout quand il prononce que l'Art est la droite raison (ou la méthode) pour faire des ouvrages, « *Recta ratio factibilium* », il me semble qu'il nous relève le rôle de la raison, tout en l'appliquant strictement à la partie matérielle et technique de l'art. Tous les paradoxes des ignorants et des paresseux ne tiennent pas devant cette raison-là. Il n'y a pas là le moindre encouragement pour ceux qui prétendent tout savoir sans avoir rien appris, et l'artiste de saint Thomas n'a rien de commun avec un surhomme et un demi-dieu.

Cela est très judicieux. D'ailleurs un mouvement se dessine fort heureusement dans la jeunesse en faveur des arts appliqués. Peut-être aurons-nous moins de peintres de tableaux,

et de meilleurs décorateurs, verriers, émailleurs, orfèvres, etc... Les jeunes peintres s'intéressent à la technique de la colle, de la tempera, de la fresque. Ils ne croient plus déchoir en s'associant pour les besognes collectives, comme par exemple la composition et l'exécution d'un mobilier. Mais aussi ce ne sont pas des ouvriers reproduisant sans discernement un modèle quelconque, ce sont des artisans qui créent des formes neuves.

Voilà une atmosphère favorable à l'institution d'une école. L'abbé Marraud voyait dans une école d'art religieux le remède à la crise actuelle. Je le vois aussi. Une école qui serait organisée sur le plan de la *Schola Cantorum* et qui grouperait les divers enseignements (peinture, sculpture, décoration, vitrail, etc.) autour d'une doctrine à la fois traditionnelle et vivante... Elle aurait cette originalité de réaliser la collaboration de l'élève et du maître. Au lieu d'être une académie, elle serait un atelier, un groupement d'ateliers, où l'on accepterait des commandes, où l'on exécuterait non pour de vagues expositions, mais pour une destination précise,

tout ce qui sert à l'ornement du culte, de telle façon que l'élève devînt ce qu'il était avant la Renaissance dans les boutiques de Toscane et d'Ombrie, un apprenti, puis un auxiliaire du maître. Au lieu de payer le professeur, il serait payé par lui. Ainsi seraient rétablies du même coup les conditions normales d'un enseignement qui a fait autrefois de bons artisans et d'admirables chefs-d'œuvre. S'il y a quelque chance de restaurer et de renouveler la Tradition, c'est par la pratique, l'expérience et la discipline. Une telle école devrait être un centre de vie catholique. Instruits du Dogme et de la Liturgie, pénétrés de la grandeur de leur mission, les élèves et les maîtres serviraient ensemble la renaissance que nous rêvons.

J'ai essayé de vous faire partager ma confiance, je vous ai exposé les directions que je crois efficaces. Même si vous n'adoptez pas toutes mes vues, du moins je souhaite qu'elles soient le prétexte à d'utiles réflexions.

Voulons-nous un art vivant et digne du

renouveau actuel de la pensée catholique ? Nous en connaissons les conditions, les modalités, les méthodes. S'il faut une école pour réaliser la triple formation chrétienne, intellectuelle et technique de la jeunesse, cette école se fera.

Voulons-nous que le mensonge, sous toutes ses formes, n'ait plus de place dans l'Église : mensonge sentimental, mensonge archéologique, mensonge des pastiches d'ancien et des matières truquées ; mensonge de l'*objet religieux* et de l'art académique ? il dépend de nous de rompre avec les préjugés, les routines.

Voulons-nous un milieu favorable, une amitié qui entoure de confiance l'artiste et ne dénigre pas systématiquement l'art moderne ? Voulons-nous que la valeur apologétique de l'art soit remise en honneur ? ah ! que le clergé nous aide et qu'il voie dans l'art le moyen de refaire, comme disait l'abbé Marraud, « une communion parmi les hommes ».

Si la guerre nous a trouvés mal préparés et si la paix nous trouve moins préparés encore, ayons cette fierté de penser que, du moins,

nous n'avons ni subi la défaite d'une âme inégale, ni obtenu la victoire sans la mériter. Il faut maintenant que le sérieux des âmes renouvelées dans le Christ par les sacrifices consentis et les deuils acceptés, se traduise par un style approprié et par un art qui en soit digne. On ne met pas de vin nouveau dans les outres vieilles. N'allons pas, sous prétexte de respect du passé, copier des édifices d'une autre époque, — modèles précieux et justement admirés, certes, mais qui sont morts ! Refaire en architecture, en peinture, en sculpture, ce que les anciens ont fait, reprendre à notre compte les styles disparus, ce serait plus qu'une erreur, ce serait une défaillance. Ce serait un aveu d'impuissance indigne des Français victorieux. Ne laissons pas croire que la veine créatrice de la France est tarie. Ce n'est pas avec du faux gothique ni avec de la camelote d'objet religieux, qu'il convient de relever les autels et de commémorer la grande guerre !

Jamais nous n'avons eu une plus belle et plus tragique occasion de manifester la vitalité du catholicisme et du génie français. L'utilisation

de la victoire, c'est pour nous le devoir de rebâtir nos églises et de les parer, non à l'ancienne mode, mais avec nos moyens, avec notre sensibilité d'aujourd'hui, non avec notre érudition mais avec notre piété et notre cœur.

Il ne faut pas que plus tard nos petits-fils émerveillés de la gloire de nos héros, aient à rougir de notre goût. Et si quelqu'un d'entre eux, devant les monuments de notre temps, pose la question que je critiquais tout à l'heure : De quel style est-ce ? qu'on puisse avec fierté répondre : C'est le style de la Victoire !

IV

OBJET RELIGIEUX ET OBJET D'ART [1]

On demandait à un ecclésiastique français, de retour de Rome, ce qu'il pensait des églises d'Italie. « Il n'y a, dit-il, dans ces églises que des objets d'art, et pas un objet religieux. »

C'étaient des musées pour lui. Il était déçu. Dans son esprit, l'objet religieux s'opposait à l'objet d'art, excluait l'objet d'art, comme cela existe en effet de nos jours pour le plus grand dommage de l'Art et de la Religion. On voit dans les expositions universelles des sections spéciales d'art religieux, sortes de musées des horreurs dont l'organisation est purement industrielle et n'a rien de commun avec les Beaux-Arts. Ceux qui y exposent, qui y obtiennent des médailles, ne seraient même pas admis dans les sections d'Art tout court. Ces honteux bazars s'adressent à la clientèle pieuse ; la mar-

1. Préface pour l'*Arche*, 1919.

chandise qu'ils débitent est bien assez bonne pour l'église. C'est ainsi. Les catholiques acceptent cette situation humiliante : les Beaux-Arts sont pour le monde, et l'objet religieux est pour Dieu.

Or, à quels signes distingue-t-on l'objet religieux de l'objet d'art ? Quelles sont ses caractéristiques ?

1° A ceci d'abord, que l'objet religieux est un produit industriel, fabriqué dans un but mercantile, en séries, tandis que l'objet d'art est l'œuvre unique d'un artiste ou d'un artisan.

2° L'objet religieux est à destinations quelconques et multiples ; confectionné à l'avance, il s'applique à tous les cas particuliers sans s'adapter à aucun. L'objet d'art ou, disons mieux, l'œuvre d'art a pour caractère essentiel de convenir, d'être à la mesure et à l'échelle, en un mot d'être fait exprès pour un endroit déterminé.

3° L'objet religieux est du simili, il ne vise qu'à tromper. Faux gothique ou faux marbre ou faux or, il « fait la blague », comme on dit

dans les ateliers, du style qu'il pastiche, de la matière riche qu'il simule, de l'art qu'il singe et qu'il avilit. L'objet religieux est de la camelote et du mensonge.

4° Enfin, l'objet religieux, truquage archéologique, est aussi un truquage quant à l'expression du fait ou du sentiment religieux ; il est poncif, romance et mélodrame : il donne à la religion une couleur terne, un je ne sais quoi de vieillot et d'ennuyeux. L'œuvre d'art au contraire, qui incessamment se renouvelle parce qu'elle est l'expression de la vie, apporte au service de Dieu des puissances d'émotion et de lyrisme, toujours neuves et toujours actives.

Constater le mal est facile. Il n'y a plus aucun mérite à le signaler. Les invectives de Huysmans ont ouvert les yeux d'un grand nombre de catholiques, pourtant habitués aux pires laideurs ; elles ont commencé de secouer l'indifférence et les préjugés, et d'ébranler le règne de la « bondieuserie ».

C'est bien de discerner les causes de décadence et d'infériorité ; c'est mieux encore de

travailler à y porter remède, comme le fait le groupe de l'*Arche*, que j'ai l'honneur de présenter au public.

Quels sont les principes, les directions du groupe de l'*Arche* ?

Et d'abord, comment le jugerons-nous ? Les œuvres et les manifestations qu'il a faites sont jusqu'ici peu nombreuses. Heureusement qu'à travers le voile léger de l'anonymat, j'aperçois des artistes comme Mlle Val. Reyre, des décorateurs comme Lanel et Mlle Sabine Desvallières, des architectes comme Brissart, Droz et Storez, qui ont fait déjà leurs preuves, dont j'apprécie l'esthétique, les œuvres, et le caractère.

Je sais donc que pour les artistes de l'Arche, le premier point est que l'objet religieux doit être un objet d'art. Tout en tenant compte des nécessités matérielles et industrielles de notre temps, tout en visant à l'économie, ils entendent réagir contre l'avilissement de ce qui doit, sortant de la main de l'homme, contribuer à orner la maison de Dieu.

Etant artistes, ils ont compris la noblesse du

labeur humain, de l'effort manuel qui réalise et manifeste la pensée. C'est la loyauté et la bonhomie du métier qui fait le charme des plus humbles objets qu'on découvre dans les vieilles églises de campagne : de la stalle grossièrement sculptée, de la statue paysanne, chef-d'œuvre du menuisier de village, comme aussi de l'image pieuse qu'une bonne Sœur, à la pointe de ses ciseaux, a serti d'une fine dentelle de papier. L'essentiel pour la broderie, l'orfèvrerie, la peinture, la statuaire, c'est d'être faite avec amour. Rien ne donne plus de qualité ni plus de vie à la pensée, même anonyme et collective, que le frémissement, dans l'œuvre exécutée, d'une volonté, d'une sensibilité individuelle.

Sur le second point, constatons que l'Arche, au rebours des marchands du quartier Saint-Sulpice, éprouve de la difficulté à établir un catalogue. C'est que l'Arche ne travaille que sur mesure ; elle ne tient pas la « confection ». Elle veut habiller les églises d'ornements faits pour elles, à leur taille et de leur style, autant que possible sous la direction du maître de l'œuvre, de l'architecte. Il faut ici une double discipline :

celle des artistes entre eux, et celle du clergé et du public religieux vis-à-vis des artistes. Les détails et les individus se doivent subordonner à l'idée d'ensemble, à l'idée directrice. Il ne faut pas sacrifier l'ordonnance d'une décoration à la fantaisie d'un donateur, ou à la fantaisie d'un artiste. Ni la fortune, ni même le talent ne confèrent à personne le droit d'introduire le désordre dans l'église. Que celui qui œuvre, ou celui qui offre, se soumette au plan établi.

L'objet religieux, disais-je encore, est de la camelote et du mensonge. L'Arche se refusera donc à toute espèce de truquage et de faux. En peinture elle fuira résolument le trompe-l'œil, malgré les magnifiques exemples qu'en a donnés, depuis la Renaissance, un art empreint de paganisme. Dans le domaine des autres arts elle aura le respect scrupuleux de la véracité et de l'honnêteté des matières. Elle n'admettra aucune tricherie. Rien de ce qui trompe, rien de ce qui ment ne doit avoir sa place dans le temple de vérité. Considérer la décoration d'une église comme celle d'un salon de théâtre et n'y chercher qu'un éclat trompeur et l'illusion du

luxe, c'est un sacrilège ou tout au moins une inconvenance.

J'arrive à mon quatrième point. Il s'agit d'être sincère et vrai aussi dans l'expression du sentiment religieux. Artistes chrétiens, nous ne jouons pas une comédie. Notre but est d'exprimer dans un beau langage notre foi, et non pas de fabriquer des objets de commerce. Les misérables poncifs auxquels le public est habitué sont autant de masques, qui dissimulent l'indigence de la pensée et l'absence d'émotion. Nous méprisons les trop faciles artifices qui permettent de transformer en un sujet sacré n'importe quelle composition froide. Nous n'avons pas à tenir compte des préjugés en faveur, ni des traditions faussées. Qu'importe que certaines formes gothiques, certaine fadeur, certains gestes poncifs nous soient actuellement inséparables de l'idée de piété ! Le dogme et la liturgie sont au-dessus des modes passagères et suffisent à guider l'artiste. Qu'il consulte les anciens, mais qu'il évite de transporter telles quelles leurs formules, leurs imaginations dans son œuvre. C'est encore là

une forme de dilettantisme et d'insincérité. La foi personnelle de l'artiste et, pour être plus précis, son expérience religieuse, a le pouvoir d'informer son imagination, de l'exalter, de la renouveler et de lui arracher des inventions qui touchent l'âme comme des cris du cœur.

C'est donc en définitive dans les convictions solides et éclairées, aussi bien que dans le talent personnel des membres du nouveau groupe, que je place mon espoir. Respectueux des arts du passé, qu'ils connaissent et qu'ils aiment, où ils ont discerné et compris les enseignements de la raison, les exemples du goût, les règles des métiers, enfin tout ce qui constitue la tradition vivante, je les crois capables de trouver en eux-mêmes, en toute liberté, l'expression neuve des vérités éternelles qui sont l'incomparable matière de l'Art chrétien. L'essentiel est qu'ils restent d'accord sur les quelques principes directeurs que je viens d'exposer. Leur liberté à ce prix sera quelque chose d'analogue à la « sainte liberté des enfants de Dieu ».

J'attends de cette jeune corporation la preuve qu'un artiste ne perd rien du meilleur de lui-

même, quand il se discipline et se subordonne. Au contraire, le sentiment, le goût, l'esprit d'initiative, la force créatrice, s'exaltent dans un milieu organisé. Il appartient aux catholiques, au clergé surtout, de favoriser cette expérience.

« L'art, disait l'abbé Marraud, l'art n'est pas seulement un admirable instrument d'ascétisme, c'est encore un moyen d'apostolat social... Nous seuls, prêtres et fidèles de Jésus-Christ, pouvons refaire de l'art une communion entre les hommes. Beaucoup d'esprits l'ont compris et reprochent déjà à l'Église de manquer à un rôle qu'elle seule, ils le sentent, peut remplir... »

L'indifférence, en matière d'art religieux, est une erreur qui n'a que trop duré.

V

DÉCADENCE, OU RENAISSANCE DE L'ART SACRÉ [1] ?

Nous avions au Salon le *Drapeau du Sacré-Cœur*, de Desvallières ; nous avons eu la première *Station* de l'*Arche*, groupe d'artistes catholiques ; et voici qu'il se prépare, sous l'égide de la Société de Saint-Jean, une exposition d'art chrétien au Pavillon de Marsan.

On ne parle que d'art chrétien. Et cependant certains prétendent que nous sommes en pleine décadence, et qu'il n'y a plus d'art religieux parce qu'il n'y a plus de religion. La Foi s'en va.

Elle s'en va si bien que — je donne cette précision — depuis la Séparation, les catholiques du seul diocèse de Paris ont construit 56 — je dis 56 — églises nouvelles, sans abandonner aucune des anciennes ! Voilà un détail qui pose de façon concrète le problème de l'art religieux.

Il y a peut-être décadence, mais ce n'est pas

1. L'Art et les Artistes, 1920.

parce que la Foi s'en va. La Foi est plus vivante que jamais. Il y a plus que jamais des besoins spirituels à satisfaire. Or, la Religion ne peut se passer de temples, — de lieux de culte, — ni des arts qui sont l'ornement du temple, et la poésie des lieux de culte.

Demain il faudra reconstruire, remettre en état les églises détruites ou dévastées par les Boches. Il faudra perpétuer le souvenir des morts et commémorer les héros de la grande guerre : tâche immense, magnifique stimulant pour la rénovation de l'art sacré ! L'importance de l'œuvre à accomplir ne va-t-elle pas susciter une véritable renaissance, et rendre la vie à un art qui est en train de mourir ?

Mais il faut compter avec la paresse et l'esprit de routine ; il faut compter surtout avec l'indifférence du public catholique en matière d'esthétique. Pour certains curés qui préfèrent consacrer leurs ressources à la fanfare et au cinéma de leur patronage, comme pour certains critiques anticléricaux, l'art chrétien a fait son temps. Tantôt on nous cite Michel-Ange, disant, et avec raison, qu'il suffit que la peinture soit

bonne pour être dévote, ce qui implique qu'il n'y a pas d'art spécifiquement religieux ; et tantôt le mot de Victor Hugo, que le livre a tué la cathédrale. Au fond, beaucoup pensent que l'art religieux est un amusement de dilettantes, une survivance du passé, sans rapport avec la vie, même spirituelle de notre époque.

Cependant, comme il est impossible qu'une église se passe de statues, de chemins de croix, d'ornements sacerdotaux, il existe une catégorie d'industriels qui depuis longtemps se sont substitués aux artistes pour parer aux besoins « esthétiques » de l'Église, et c'est ainsi que nous avons, pour le plus grand malheur de l'Art et de la Religion, un art spécifiquement religieux, celui du Quartier Saint-Sulpice.

Ainsi d'une part, malgré les influences jansénistes et utilitaires, le Catholicisme ne peut se passer de l'Art ; et d'autre part, il s'est créé, exprès pour l'Église, une industrie de simili-art, largement outillée, pourvue de catalogues alléchants et de placiers enjôleurs, qui propage

la camelote et spécule sur le mauvais goût, et dont les productions les plus tolérables sont un défi à l'esprit moderne.

L'esprit moderne, et je ne sous-entends ici aucune idée de « modernisme », n'est pas l'ennemi de la Religion. Si l'on veut se souvenir que la Religion catholique est universelle, de tous les temps et de tous les pays, qu'elle s'adresse à l'homme moderne comme elle s'est adressée à l'homme du Moyen Age ou du XVIIe siècle, il faut convenir qu'il est de son devoir de s'adapter à notre vie actuelle, à notre intelligence, à nos formes de sensibilité, et de nous parler le langage qui a le plus de chances de nous émouvoir.

C'est une mauvaise farce que le démon a faite à nos pères du XIXe siècle, de leur persuader que les églises devaient être toujours gothiques, que les styles du passé devaient indéfiniment servir à l'ornement du culte. La Société des fidèles s'est transformée en une société d'archéologie, respectueuse de toutes les vieilles formules. Au culte du Dieu vivant s'est substitué insidieusement le culte du passé, et surtout du Moyen Age, — d'un Moyen Age légendaire et faux,

dont les productions, si l'on en croyait les pasticheurs, seraient des monuments de fadeur et de niaiserie.

Depuis que Baudelaire, Villiers de l'Isle-Adam, Verlaine, Hello, Bloy, Huysmans, Bourget, Francis Jammes, Péguy, Claudel, ont fait pénétrer dans les milieux les plus hostiles au catholicisme, à force d'art et de sincérité, une apologétique vraiment neuve et agissante, la Religion a perdu aux yeux du monde son aspect « bedeau » et « baderne ». Le genre « sacristie » est décidément périmé. Nous sommes, nous artistes catholiques, de ceux qui ne veulent plus que notre mère l'Église, l'Épouse toujours jeune du Christ éternel, s'habille à l'ancienne mode, et de façon ridicule, chez les mercantis du pseudo-roman ou du pseudo-gothique.

De quels moyens, dira-t-on, disposez-vous ? On préfèrera toujours ce qui est commode, banal, bon marché ; ce qu'on peut se procurer facilement et vite. Si vos amis et vous-même aviez, par impossible, la faveur du clergé, suffiriez-vous aux commandes ? Avez-vous des

statues, des objets du culte en séries ? Les pouvez-vous fournir rapidement ?

Je réponds : il n'y a qu'un remède, c'est la création d'une *Schola*, d'un groupe d'ateliers dirigé par des artistes, où le travail serait collectif, où les divers enseignements (peinture, sculpture, décoration, orfèvrerie, chasublerie, vitrail, etc.) se développeraient autour d'une doctrine à la fois traditionnelle et vivante.

Ce qui manque ? C'est l'appui du monde catholique. L'École naîtra le jour où on lui apportera ce que j'appelle des subventions en nature, c'est-à-dire des commandes. Le jour où les pieux donateurs ou les Sociétés qui recueillent les souscriptions pour la restauration des églises, voudront s'adresser directement aux artistes, il leur faudra envisager, comme une nécessité, la fondation de cette *Schola*, dont je n'ai fait ici qu'esquisser les principes.

VI

DERNIER ÉTAT DE L'ART CHRÉTIEN ET L'ÉCOLE D'ART SACRÉ

L'un de nous ayant eu la chance de faire éditer une image un peu nouvelle du Sacré-Cœur par un des rares éditeurs d'imagerie religieuse qui soit en même temps un homme de goût, il arriva qu'un curé très cultivé des environs de Paris installa ce Sacré-Cœur dans le salon de son presbytère. Mais à force d'entendre répéter à toutes les dames patronesses, à tous les marguilliers, que cette image était une horreur, il se décida à la retirer... Cette histoire authentique explique pourquoi, dans tous les arts appliqués, chasublerie, vitrail, orfèvrerie, etc., et enfin dans l'architecture, ce sont toujours les formes les plus banales, les plus médiocres, le déjà vu, qui triomphent.

De telles formes inertes, surannées, vraiment mortes, ne correspondent pas à l'évolution généreuse de la vie de l'Église, et s'avèrent impuissantes à en traduire les manifestations

actuelles. Au moment où l'apologétique d'un Bloy ou d'un Péguy, où la poésie de Claudel, où l'intellectualisme néo-thomiste renouvellent la pensée catholique toujours active et toujours vivante, avons-nous un art sacré qui soutienne le prestige du catholicisme, et qui, pour parler comme le P. Sertillanges, « relie à Dieu, par le Christ, la beauté de la vie humaine, avec toutes ses dépendances et dans l'intégrité de ses épanouissements possibles ? »

En solidarisant la religion avec les formes anciennes, n'a-t-on pas vu qu'on offrait un argument à ceux qui prétendent que le rôle de l'Église dans la société est désormais fini. Mais, à un autre point de vue, on peut dire que cette défiance de ce qui est moderne, cette peur de la vie vient d'une conception étriquée et fausse de la morale. L'art moderne est un art de perdition, sensuel, réaliste, révolutionnaire ? Je soutiens, au contraire, que n'est religieux en art que ce qui est vivant, que ce qui jaillit de la sensibilité, de la sincérité, de la piété de l'artiste. C'est en pensant à tout cela que Claudel a écrit que « les églises modernes ont

l'intérêt et le pathétique d'une confession chargée. Leur laideur, c'est l'ostentation à l'extérieur de tous nos péchés et de tous nos défauts, faiblesse, indigence, timidité de la foi et du sentiment, sécheresse du cœur, dégoût du surnaturel, domination des conventions et des formules, exagération des pratiques individuelles et désordonnées, luxe mondain, avarice, jactance, maussaderie, pharisaïsme, bouffissure...» Mais, cependant, ajoute-t-il, l'âme intérieure reste vivante... C'est ce qu'il ne faut pas se lasser de répéter. Abrégeons ce réquisitoire. Il y a encore ceci, que je veux dire.

Nos misonéistes, dans leur défiance de la vie et de l'art moderne, nos jansénistes, dans leur crainte de la Beauté, ont un prétexte qui leur interdit de recourir aux artistes. Il faut, disent-ils, assurer d'abord l'essentiel du culte dans le plus grand nombre possible de sanctuaires. C'est donc une nécessité d'obtenir vite et à bon marché les ornements nécessaires : ils doivent donc être fabriqués en séries, faciles à se procurer d'un jour sur l'autre, économiques : tout est là. Eh bien ! non. Si l'on élimine les artistes,

il y a des manœuvres qui les remplacent. Ceux-là confondent le beau avec le joli ou le clinquant, et la piété avec la fadeur. Il est possible qu'un tel simili-art plaise au plus grand nombre : il ne « convient » à personne : il est indigne des mystères qu'il représente, indigne des croyants dont il exprime la prière, indigne des veuves et des mères en deuil, de ceux qui aiment et de ceux qui pleurent ! Dès lors peu importe qu'un tel art soit catalogué, qu'il ait des placiers, des prix fixes, des magasins achalandés. L'avantage de l'avoir à bon compte n'en compense pas l'infériorité, l'indécence.

Lorsqu'on vivait moins vite, lorsque les ateliers des artistes et des artisans offraient au clergé et aux donateurs ce qu'ils demandent aujourd'hui aux grands magasins, les églises pauvres comme les églises riches trouvaient le moyen d'être pourvues. Celles qui datent du Quattrocento et qui, en Italie, n'ont pas été dépouillées, montrent encore des merveilles d'art chrétien qu'on chercherait en vain dans les églises modernes. Les unes ont un caractère humblement franciscain, avec leurs fresques

de la *Scuola* d'un grand maître, leurs lambris et leurs autels en bois peint, leurs ornement modestes ; les autres, enrichies par des princes fastueux ou de florissantes cités, par les ressources des ordres religieux ou par la générosité des pèlerins, sont remplies de magnificence. Mais toutes, riches ou pauvres, ne contiennent que des œuvres d'art, presque toujours faites exprès pour elles, où l'imagination et la main de l'ouvrier, de l'artiste, ont su exprimer tout ensemble la vérité religieuse et la vie, par le moyen de la beauté.

Il n'est pas impossible, dans l'état économique actuel, de réaliser, à des conditions parfaitement « abordables », des ensembles analogues. Il y a des artistes que leurs convictions et leur talent désignent pour de tels travaux. Il y a de l'argent, et l'on m'assure que je me suis trompé, lo squ'à la conférence que j'ai faite sous les auspices de *la Revue des Jeunes*, à la Salle de Géographie, en février 1919, j'ai reproché aux catholiques de n'avoir pas de budget des beaux-arts. Et fussions-nous rivés, comme l'a écrit M. Henry Cochin, à la simplicité et à la pau-

vreté qui n'excluent pas la beauté, il sied de nous rappeler que l'art chrétien est né dans les réduits des catacombes... Ce qui manque, c'est que les artistes s'organisent pour satisfaire aux besoins esthétiques des églises; et c'est qu'on fasse confiance aux artistes.

A cette double tâche : nous organiser, nous accréditer, se sont employés récemment plusieurs groupement d'artistes catholiques, comme la Société de Saint-Jean, le Groupe de l'Arche ; et, en Suisse, la Société de Saint-Luc et Saint-Maurice ; ou des Sociétés d'amateurs éclairés, comme les Amis des cathédrales ou les Amis des arts liturgiques ; ou, enfin, un éditeur d'art religieux, M. Louis Rouart, dont les initiatives ont eu, déjà, la plus heureuse influence. C'est aussi le but que se propose l'École d'art sacré, que nous voulons créer, George Desvallières et moi, sur un plan nettement corporatif, et dont j'expliquerait tout à l'heure l'intérêt.

Le groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice, pour la Suisse romande, est nouveau ; il se

déclare en mesure de fournir aux églises toute la décoration, tous les objets du culte. MM. Cingria, Guyonnet, Poncet, G. de Traz, sont tellement Français de cœur et de culture, que je n'hésite pas à les comprendre dans la nomenclature des groupes français. Ils ont toutes les audaces, toutes les curiosités techniques, un sens très raffiné de la décoration moderne.

Il est à souhaiter que l'Union centrale des Arts décoratifs ouvre bientôt ses salles à une nouvelle exposition d'art chrétien [1], et nous permette ainsi d'apprécier les résultats de ces divers efforts. L'apport de l'étranger, des Anglais surtout et des Belges, serait, croyons-nous, très intéressant.

En attendant, il nous faut nous contenter

1. Ce souhait a été réalisé à la fin de 1920. Parmi les œuvres remarquables de cette dernière exposition, je citerai le grand fragment de la Chapelle de M. Rouché par G. Desvallières, la chapelle de la sainte Vierge exécutée par les ateliers d'Art sacré, la chapelle de M. Pradelle, décorée de fresques d'Henri Marret, la chapelle saint Jean inspirée de l'art baroque, par MM. A. Cingria et G. de Traz, la Vierge aux Anges de R. de Villiers et les vitraux de Marcel Poncet.

d'une documentation incomplète, dont la base est l'exposition de 1911.

Les architectes ont, sur divers points de la France, construit, depuis vingt-cinq ans, par exemple, des édifices religieux, qui témoignent d'une activité souvent fort intelligente. Il est certain qu'on ne les connaît pas. Les photographies n'existent pas, ou sont introuvables. On écrirait une page glorieuse sur l'École française, si, remontant au second Empire, l'on suivait son évolution jusqu'à nos jours. Le R. P. Abel Fabre l'a fait dans ses *Pages d'art chrétien.* Depuis l'église de Saint-Denis, par Viollet-le-Duc (1865), essai de rénovation gothique, plus logique et plus réussi que la Sainte-Clotilde de Gau et Ballu (1845) ; depuis la Sainte-Philomène d'Ars de Bossan (1862), première ébauche de ce style gréco-romano-gothique qui s'épanouit à Fourvière (1872) ; depuis la Trinité, de Ballu (1867) et le Saint-Augustin, de Baltard (1871), avec les colonnes en fer de son imposante coupole, deux églises qui modernisent le type Renaissance, — on peut dire que l'architecture a évolué dans le

sens de la construction rationnelle, de la simplicité décorative, et de l'utilisation des matériaux nouveaux. On ne s'est pas privé, hélas ! d'accommoder les restes de Viollet-le-Duc, d'ailleurs, mal compris : nous avons eu le faux roman, le faux gothique, le faux byzantin à satiété ; on a confondu des principes architectoniques éternels avec les formules d'une époque admirable ; et la plupart des constructeurs d'églises se sont crus obligés de « faire » du XIIe et du XIIIe siècles. Tout de même, cet essai de conciliation entre les traditions du Moyen Age et les nécessités de notre époque, entre l'archaïsme et la vie, nous a donné des monuments comme Saint-Pierre de Montrouge et la chapelle de la rue Bizet, de Vaudremer, Notre-Dame de la Garde et la Major de Marseille, par Vaudoyer ; le Sacré-Cœur de Montmartre, d'Abadie, continué par Magne. Les constructions monastiques de dom Bellot, d'une inspiration si fraîche et si jeune, renouvellent ce style, comme M. Storez, à la chapelle des Roches renouvelle, par une combinaison ingénieuse et charmante, la voûte en charpente gothique. On constate le même

souci de rajeunir les styles du passé chez M. Richardière, M. Chirol, M. Placide Thomas, M. Sainte-Marie Perrin et chez le R. P. Abel Fabre, auteur de la chapelle de la rue François Ier. En même temps, la construction en ciment armé était appliquée aux édifices religieux, tantôt avec des principes analogues à ceux de la construction métallique, comme à Saint-Jean de Montmartre (A. de Baudot, 1894), tantôt avec une technique plus souple et qui dissimule le matériau employé en lui donnant l'apparence de la pierre, comme dans les églises si originales de M. Barbier, à Bécon et à Nanterre, comme à Saint-Paul de Genève, ouvrage impeccable de M. Guyonnet. Citons encore les constructions du R. P. Boubel à Jérusalem, et la cathédrale d'Oran (1912), à laquelle MM. Perret ont collaboré sous la direction de M. Ballu, et qui, par sa logique, ses belles proportions, ses harmonieux revêtements de grès cérames, est un des plus beaux spécimens de l'architecture religieuse de ces dernières années. Mais c'est peut-être la nouvelle église de Vincennes, par MM. Droz et Marrast, avec coupole

sur pendentifs, qui donne le mieux l'idée de ce qu'on peut attendre de l'emploi judicieux du ciment ou du béton armé. Coulé comme on sait, dans des coffres rigides, le béton se refuse à des profils de carrosserie, du genre de Saint-Jean de Montmartre, ou à des pastiches de gothique. Il appelle des formes monumentales, de grands partis classiques, de vastes plafonds et des voûtes comme dans les basiliques romaines, ou d'audacieuses coupoles comme celles des églises byzantines.

La peinture, à cette même exposition, réunissait les œuvres les plus différentes, les plus contradictoires, depuis Puvis de Chavannes jusqu'à Paul Sérusier, depuis Carrière jusqu'à Burnand et depuis Lameire jusqu'à Marcel Lenoir. Quelle imagination de peintre n'a pas un jour été soulevée par l'émotion religieuse ? Mais c'étaient surtout des tableaux. On n'expose pas des décorations. Et puis bien peu de peintres ont eu l'occasion de réaliser un ensemble, d'exécuter une décoration d'église ! Celui qui écrit ces lignes passe pour un privilégié, parce qu'il a peint une chapelle, aujour-

d'hui désaffectée (Sainte-Croix du Vésinet), deux petites coupoles dans l'église paroissiale du Vésinet, et Saint-Paul de Genève. M. Albert Besnard a décoré la chapelle de Berck ; Mlle d'Anethan, la petite église de Boffre, en Ardèche. On connaît les grands travaux de M. Henry Lerolle, à Caen, à Dijon, à Paris ; ceux de Paul-H. Flandrin, à Jérusalem, à Rouen. M. Aubert, M. Moreau-Néret, M. Merson, M. Pinta, ont eu des murs. C'est M. Aubert qui a décoré l'église Notre-Dame des Champs. C'est M. Merson qui exécute la mosaïque de l'abside du Sacré-Cœur. M. Maxence est l'auteur de peintures et de mosaïques pour la basilique de Lourdes. Mais ni M. Desvallières, ni Mme Lucien Simon, qui sont de vrais novateurs, n'ont reçu de commande d'aucune église. Les œuvres de Desvallières, qu'on voit aux Salons, le *Christ à la colonne*, le *Bon Larron*, le *Drapeau du Sacré-Cœur*, ne sont pas seulement de pathétiques images et de fervents actes de foi, mais encore d'admirables pages décoratives, composées, charpentées, solidement écrites. Comment la valeur apologétique d'une telle œuvre, éclatante de lyrisme et de

force, a-t-elle échappé à nos prêtres ? Eux que la guerre a trouvés prêts à tous les sacrifices, comment n'ont-ils pas vu que Desvallières était le peintre de l'Homme de douleurs et de l'héroïsme chrétien ? L'art de Mme Lucien Simon, — ses Annonciations, ses Madones, ses Anges, — conviendrait par ses qualités de tendresse et de candeur joyeuse, à des chapelles consacrées à la Vierge Mère.

Le vitrail n'a pas, ou n'avait pas, semble-t-il, donné des résultats aussi satisfaisants dans la création des œuvres nouvelles que dans la restauration des anciennes. Les verriers français sont trop absorbés par l'entretien des vitraux de nos cathédrales : ils y excellent, mais l'imitation des modèles anciens ne leur laisse ni le goût ni le temps d'innover. Faisons exception pour M. G. Decôte, dont on voyait des maquettes pour Fourvière et l'église du Saint-Sacrement, à Lyon, et citons les noms de MM. Henri Carot, Gaudin, Laumonerie, Socard, Gsell-Maury, Tournel. En Suisse, au contraire, sans parler des vitraux éblouissants du Polonais Mehoffer, à la Collégiale de Fribourg, des artistes

romands de tendance, et de culture très françaises, MM. Alex. Cingria et Marcel Poncet ont exécuté à Notre-Dame et à Saint-Paul de Genève, des verrières éclatantes de couleur et remarquables à la fois par l'invention et par la technique.

L'imagerie, dont le rôle est considérable, a cessé d'être un art original, est devenue, comme la gravure en général, un art de reproduction. Elle était représentée, en 1911, surtout par MM. Azambre et Breton. Elle gagnerait beaucoup à revenir aux procédés artistiques et typographiques, gravure sur bois, burin, que les anciens employaient. A défaut de ces procédés classiques, maniés par l'artiste lui-même, il faudrait reproduire, comme le fait supérieurement M. André Marty, en fac-similé, les dessins des artistes, au lieu de donner à ce genre de production un aspect uniforme, ennuyeux, tristement photographique. On a obtenu depuis, grâce à M. L. Rouart, et au talent de MM. Robert Bonfils, Carlègle, etc., et du maître graveur J. Beltrand, de bien meilleurs résultats. Il est vrai que nous avions déjà, en 1911, outre les

bois admirables de Beltrand, des eaux-fortes de Bouroux, de Marcel Roux, de Bernard Naudin, et surtout les *Disciples d'Emmaüs*, *le Bon Samaritain*, *le Dépouillement du Christ*, de Forain, planches dignes de Rembrandt, magnifiques exemplaires d'un art vraiment moderne et vraiment chrétien.

L'orfèvrerie, si l'on met à part les calices et la couronne du Sacré-Cœur, de Bourgoin, n'avait rien de comparable à l'envoi du Hollandais Jean Brom, qui, malgré la surcharge de l'ornement, valait mieux que nos perpétuels pastiches des anciens styles.

Dans la chasublerie, Mlle Sabine Desvallières exposait de très remarquables et très originales broderies. Élève de Mme Ory-Robin, elle s'est inspirée non de la lettre, mais de l'esprit de la réforme tentée par les Bénédictins, dans ce genre d'ouvrages où la liturgie impose des directions précises. On a vu depuis, toujours au Pavillon de Marsan, de très belles et très abondantes expositions de cet art féminin. L'atelier de dames de l'Union centrale, sous l'influence éclairée de Mme Carnot, d'autres ateliers, fondés

depuis la guerre dans le but de fournir un vestiaire aux églises dévastées, les Bénédictines de la rue Monsieur, Mme Ory-Robin et enfin Mlle Desvallières, ont fait de la chasublerie un art original et en ont renouvelé les procédés et l'invention. C'est une des plus triomphales manifestations de l'ingéniosité des femmes françaises, de leur goût et de leur activité artistique pendant la grande guerre. L'art des étoffes, représenté par des soies brochées de Coudyser, éditées par Cornille, mérite d'être associé aux mêmes éloges.

Les médailleurs, de Ponscarme et de Roty jusqu'à Lamourdedieu et à Barillet, offraient une série intéressante. Mais que dirons-nous des sculpteurs ? La plupart n'ont fait que de rares incursions dans le domaine de l'art religieux. Il y a des chrétiens qui sont sculpteurs, et il y a des incroyants qui font de temps en temps des ouvrages pour les églises. On connaît deux nobles figures de Jeanne d'Arc de Bourdelle, des bas-reliefs de Camille Lefèvre, un Saint-François de Mme Besnard, des figures de Pierre Roche, à qui l'on doit de nombreux motifs décoratifs à Saint-

Jean-de-Montmartre, des statues de Bourgoin, de Quilivic, de Saint-Marceaux, de Mlle Thiollier, de R de Villiers. M. Castex, M. Croix-Marie, M. Charlier, M. Py, eux, se sont spécialisés. On attend avec impatience une œuvre de sculpture religieuse qui soit aussi remarquable par l'originalité plastique que par le sentiment exprimé : jusqu'ici nous n'avons rien vu dans l'art moderne qui soit l'équivalent, par exemple, d'un tableau de Desvallières. J'oserai dire que c'est d'une telle œuvre que nous avons le plus besoin ; une église peut se passer de peinture, elle ne se passe pas de statues. La piété des fidèles en réclame pour chaque dévotion. C'est assurément un problème rebutant pour un artiste, de créer un modèle qui soit répété en série, agrandi, réduit, peinturluré, et qui fasse bien partout. C'en est un autre de traduire dans un style original des attitudes, des draperies, des expressions déjà fixées par d'étroites conventions, de les rajeunir sans choquer les habitudes des fidèles, ici plus exigeantes que lorsqu'il s'agit de peinture. Pour renouveler des sujets comme Notre-Dame de Lourdes, saint Antoine de

Padoue, le Sacré-Cœur, nous manquons d'un homme de génie.

Mais si l'on consulte l'exemple des anciens, on voit que le principal remède à cette crise de la sculpture d'église serait de renoncer à « créer des modèles ». La sculpture, associée à l'architecture, la statue, ou mieux, le bas-relief, faits exprès pour un emplacement donné, ce serait déjà rentrer dans la discipline de l'œuvre et dans la logique.

Hélas ! on est pressé. Les besoins sont innombrables : et l'on veut du « bon marché ». Avec la collaboration de M. Py, Mlle Reyre, à qui l'on doit déjà un chemin de croix de reproduction facile, a exécuté une excellente *Pieta* en bois colorié. Cette œuvre très simple est d'un prix modique. Que serait-ce si l'on s'organisait pour produire, avec la collaboration d'élèves que ce travail formerait, des ouvrages sans prétention ni faste, mais qui seraient faits avec amour ! Il faut donc grouper les bonnes volontés autour d'un centre de vie, de pensée catholiques et d'enseignement moderne. Je dis : moderne, faute d'un mot meilleur pour exprimer ce qu'il

doit y avoir de vivant et de jeune dans un tel enseignement. Développer la sensibilité, libérer l'imagination des élèves, tout en les formant aux beaux métiers, tout en cultivant leur raison et leur goût ; consulter avec eux les arts du passé, leur en inculquer le respect et l'amour, tout en les mettant en garde contre les préjugés, les routines ; leur montrer la fixité des principes, la continuité de la tradition, et cependant le vide des formules académiques et la vanité des pastiches ; les détourner de tous les paradoxes, ceux des ignorants et ceux des paresseux, tout en entretenant leur esprit d'invention et leur amour de la vie ; les initier aux divers systèmes d'art religieux, hiératisme, allégorie, symbolisme sans perdre de vue que le principe de l'expression religieuse est dans l'observation virginale et naïve de la nature et dans l'expérience personnelle de la vie intérieure : tel est le programme que je propose à notre École d'art sacré.

Cette école existe [1]. En résumer les directions sera la meilleure conclusion de ce livre.

1. Elle a été fondée en 1919 à Paris, 8 R. de Fürstenberg.

Dans son projet de 1910, « une École d'art placée sous la protection de Notre-Dame de Paris », George Desvallières écrivait : « C'est la vie qui sera la base de toute notre éducation artistique. La vie examinée, scrutée, surprise dans toute son intimité. Cette exploration quotidienne sera entreprise l'Évangile à la main ; et cette étude nous éclairera sur ce que Dieu réclame de l'artiste moderne. » Le rôle du maître serait d'ordonner tous ces éléments, de fournir une méthode pour les mettre en œuvre ; enfin, de faire bénéficier l'élève de sa propre expérience technique, intellectuelle et même spirituelle.

Il n'est pas question d'y former les jeunes gens par le travail vague et sans but des académies. On devra les associer à l'exécution d'œuvres ayant une destination précise. Ils en auront le bénéfice, au point de vue de leur formation technique, d'abord, mais aussi parce qu'étant les auxiliaires du maître, ils participeront au profit matériel des commandes.

En restaurant la discipline doctrinale, le travail collectif, la collaboration des élèves avec

le maître et des élèves entre eux, on rétablit aussi les relations normales entre le public et l'artiste. Une telle École est conçue comme une corporation qui forme des apprentis pour augmenter ses moyens de production. Elle ne subsiste que si elle produit. Elle ne travaille pas pour les Salons ou les Expositions ; elle accepte des commandes comme une entreprise du bâtiment, pour des destinations précises. Le public catholique est prévenu qu'en s'adressant à cette *schola*, on ne lui fera pas payer la notoriété de tel ou tel maître ni le bénéfice de tel intermédiaire, et qu'on ne lui fournira ni clinquant ni camelote. A des prix définis à l'avance par la corporation il obtiendra pour la maison de Dieu des ouvrages dignes d'elle, et qui auront été conçus et exécutés par des maîtres et des élèves également pénétrés de la grandeur de leur mission, et, comme disaient les anciens peintres siennois, *manifestatores Dei*, dont la devise était : « pouvoir, savoir et vouloir avec amour. »

Dans la pratique, il existe ou il existera divers ateliers : peinture décorative, vitrail, mosaïque, sculpture, orfèvrerie, émail, chasu-

blerie, mobilier. Le moins possible d'architecture : c'est de l'architecte de chaque église que nous attendons des commandes et des indications. Des ensembles pourraient cependant être combinés, réalisés par l'École. On y donne des enseignements indispensables à la culture de l'artiste chrétien. Ce doit être un foyer d'activité créatrice, parce que ce doit être un grand centre d'expériences.

La direction religieuse a pour but de former un milieu « propre » et un milieu « éclairé », c'est-à-dire foncièrement chrétien. La pratique catholique et les conférences de Dogme et de Liturgie en donnent les moyens.

Le professeur de dogme devra nous fournir plus que de simples renseignements sur ce qui est orthodoxe ou, au contraire, hérétique. Son rôle ne se bornera pas à procurer aux jeunes artistes une lumière pratique et en quelque sorte négative pour les mettre en garde contre ce qui, parmi les inventions de leur imagination créatrice, pourrait contredire ou heurter la foi. Il apporte une clarté positive, permettant à des gens qui, par état, devront

en quelque sorte vivre le dogme, de l'approfondir jusqu'au point où son unité, ses harmonies intimes, sa convenance et sa nécessité apparaissent. Mais cette lumière ne peut venir que d'une doctrine une, ordonnée dans toutes ses parties autour de principes clairs. C'est dire que le professeur de dogme devra enseigner la théologie de saint Thomas. Cette théologie s'ordonne tout naturellement à la contemplation, dont l'œuvre d'Art chrétien doit sortir. Elle s'appuie d'autre part sur une philosophie qui seule a l'honneur d'être approuvée officiellement par l'Église comme capable de nourrir et d'organiser l'esprit de ses enfants.

Or, si bien penser est le principe de la morale, c'est aussi le principe de l'Art, lequel suppose essentiellement la rectitude de la raison. Certes, l'artiste n'a pas à être jugé directement par la philosophie, mais il est vrai que des erreurs philosophiques ont été à la base de bien des excès de l'Art moderne ; on peut espérer que la pensée de saint Thomas, pensée objectiviste, amie du sens commun — intellectualiste, mais sans excès — pourra con-

tribuer à redresser l'esprit des artistes contemporains et à l'apaiser dans une unifiante sagesse.

La Liturgie étant basée sur les rapports traditionnels entre les images du texte sacré et les vérités révélées, entre les phénomènes de la nature et les phénomènes de la vie intérieure, apporte des lumières spéciales à des artistes dont la fonction est de traduire en langage poétique les vérités de la Foi.

Une phrase de Michel-Ange résume nos directions intellectuelles : « La bonne peinture est noble et dévote par elle-même ; il ne suffit pas pour imiter en partie l'image vénérable de Notre-Seigneur, d'être un maître plein de science et de pénétration ; j'estime pour ma part qu'il lui est nécessaire de mener une vie très chrétienne ou même sainte s'il le pouvait, afin que le Saint-Esprit l'inspire. »

J'ai dit comment nous essayons de réaliser la partie religieuse de ce beau programme. Pour ce qui est de la direction proprement artistique, je retiens qu'il n'y a pas de formule spéciale d'art chrétien. Le point de vue

symboliste, indiqué plus haut, nous permet une sorte d'éclectisme, qui nous offre des enseignements dans toutes les écoles et dans toutes les époques.

Je n'exclus que ce qui n'est pas de l'art — ou ce qui n'est pas de l'expression...

Je proscris l'Académisme parce qu'il sacrifie l'émotion à la convention et à l'artifice, parce qu'il est théâtral ou fade ; mais je ne serai pas injuste pour le XVIIe siècle, ni pour ces œuvres de l'époque baroque, qui expriment une vie intérieure intense et passionnée comme celle des grands mystiques espagnols. Pas plus que je n'ai le droit de bannir saint François de Sales ou Bossuet de la littérature catholique, je ne saurais refuser d'admirer la *Sainte Thérèse en extase* du Bernin, ou la noble chapelle du Palais de Versailles.

Je proscris le jansénisme parce que c'est la mort de l'art, le froid et l'ennui. C'est lui qui est responsable de ce style glacial et bourgeois, qui a sévi au XIXe siècle, ce style timoré qui a peur de tout, peur d'être immoral, peur d'être original, peur de la vie.

Je proscris le réalisme, le genre Burnand et le genre Tissot, parce que c'est de la prose et que je veux de « la musique avant toute chose », et de la poésie.

Pour le reste, toute la tradition catholique, que dis-je, toute la tradition religieuse de l'humanité nous offre ses modèles : l'art boudhique, les Égyptiens, les métopes de Sélinonte, Zurbaran ou Lesueur !... Mais je donnerai la préférence au XIII[e] siècle français, époque d'incomparable équilibre entre la beauté de la forme et la mysticité de l'expression ; aux Primitifs italiens, tout en faisant des réserves sur le Primitivisme, qui à force de naïveté fausse et d'archaïsme voulu, risque d'aboutir au dadaïsme...

Notre grand maître sera Fra Angelico. Fra Angelico qui n'était pas un réactionnaire, mais un novateur, un homme de son temps et presqu'un classique ; et un saint...

Enfin, je prêcherai la Beauté. La Beauté est un attribut de la Divinité. La beauté de la Nature est une preuve de Dieu. La beauté du corps humain donne à l'artiste l'idée du

parfait. Jésus-Christ était beau : l'imaginer autrement, l'assimiler à saint Paul ou à saint François, c'est méconnaître sa divinité. Oui, l'Homme de douleurs, si douloureux soit-il, ne doit être ni un infirme ni un dégénéré. Assez longtemps les jansénistes ont nié la valeur apologétique de la beauté, et répété que les sujets chrétiens, les « mystères terribles »

> D'ornements égayés ne sont point susceptibles.

Un esprit janséniste confond la gaîté et la beauté, et le plaisir qu'un honnête homme peut prendre à visiter un musée d'Antiques doit lui paraître un plaisir assez bas... De telles sévérités sont stériles et contraires à toute la tradition catholique. Assez longtemps les Michelet, les Leconte de Lisle, les Renan nous ont refusé le droit à la beauté, l'ont attribué aux seuls sectateurs de l'Antiquité païenne, et décrété l'antinomie de l'harmonie et de l'expression, l'antagonisme entre la beauté des âmes et la beauté du corps. Jusqu'où aller dans cette voie ? Je réponds : jusqu'à Raphaël, et ne cher-

chons pas de modèles plus parfaits que la Chambre de la Signature.

N'allons pas non plus céder au malin plaisir de surprendre, et d'être obscur. S'il faut détester les erreurs du public, traitons-le avec amour, comme le pécheur dont on ne réprouve que le péché. Le public auquel notre art s'adresse est chrétien, ou, s'il ne l'est, du moins il est créé et racheté comme nous. Soyons humbles et charitables avec lui. Et pour échapper à cette sorte de pharisaïsme esthétique, examinons si nous ne jouissons pas un peu trop de son attitude scandalisée, alors que notre devoir chrétien est, en toute simplicité, de l'élever jusqu'à nous, dans les limites de la Beauté...

Non nobis, Domine, non nobis, sed nomini tuo da gloriam.

Quel sera l'avenir d'un tel enseignement et de l'École d'Art Sacré ? Aux catholiques de le dire ! C'est à eux de nous faire confiance et de nous aider dans une tâche difficile, commen-

cée du moins avec conviction, avec enthousiasme, et, j'ose le dire, avec lucidité.

Quoi qu'il en soit, restons sur cette impression consolante. Fuyons toutes les formes de la laideur. De même qu'un croyant n'a rien à sacrifier dans la science des exigences de la raison, de même un artiste n'a pas à sacrifier la beauté dans l'art chrétien. Mais il est bien évident que ce qu'il doit faire avant tout, c'est nous associer à sa prière. Et ses inspirations, il doit les chercher au profond de lui-même, dans l'expérience intime de sa foi.

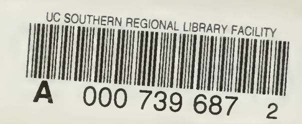
TABLE DES MATIÈRES

III

POUR L'ART SACRÉ

ACHEVÉ D'IMPRIMER LE QUINZE FÉVRIER MIL NEUF CENT VINGT-DEUX. PAR F. PAILLART, D'ABBEVILLE (SOMME)

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE CENT EXEMPLAIRES SUR PAPIER VERGÉ D'ARCHES NUMÉROTÉS A LA MAIN DE I A C




PERMA-BOUND

